
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817



1) Der goldene Spiegel
2) Sterne, Hippel und Jean Paul
3) Asan Agas Gattin
4) Franz Grillparzers Aesthetik.
5) Der Arme Heinrich
6) Kleist und die Romantik

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXVI.

„Der goldene Spiegel“ und Wielands politische Ansichten.

Von

Dr. Oskar Vogt.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

„Der goldene Spiegel"

und

Wielands politische Ansichten.

Von

Dr. Oskar Vogt.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Professor Dr. Max Koch.



Vorwort.

Wieland, dem nach Goethes Urteile das 18. Jahrhundert ein gut Teil seiner Kultur verdankt, ist von der wissenschaftlichen Forschung lange vernachlässigt worden, und erst die allerneueste Zeit fängt an, ihn mehr zu würdigen.

Ganz unberücksichtigt blieb bisher die Betätigung Wielands als Politiker, und doch gilt von dieser das Wort Treitschkes: „Wieland ist der einzige unter unseren Klassikern, der den Wendungen der Tagespolitik mit reger Teilnahme folgte“ (Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, II 404). Damit dürfte der Versuch, Wielands politische Tätigkeit zum Gegenstande einer Untersuchung zu machen, gerechtfertigt sein.

Bei der Sichtung des vorhandenen Materials und der Frage nach der Gruppierung des Stoffes empfahl sich der chronologische Gesichtspunkt; denn Wielands Leben fällt gerade an die Markscheide zweier wichtiger Kulturepochen. Wie die klassische Periode unserer Literatur den Dichter überholte, so sah der Politiker Wieland in der französischen Revolution den altersschwachen Despotismus, an dessen Reformation er so eifrig gearbeitet hatte, mit einem Schlage zusammenbrechen, um einer Neugestaltung der Dinge Platz zu machen. Aber merkwürdig genug konnte der Dichter auf dem ästhetischen Gebiete den neuen Tendenzen bei aller persönlichen Wertschätzung der führenden Geister doch nicht rechtes Verständnis entgegenbringen (vgl. N. T. M. 97. III 193 Anmerk.). Der echte Sohn der Aufklärung beharrt auch als Mann bei seiner Weltanschauung und nimmt hier an dem Fortschritte so wenig teil, daß die Zeitgenossen über ihn als einen Rück-

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXVI.

„Der goldene Spiegel" und Wielands politische Ansichten.

Von

Dr. Oskar Vogt.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

„Der goldene Spiegel“

und

Wielands politische Ansichten.

Von

Dr. Oskar Vogt.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

„Der goldene Spiegel“

und

Wielands politische Ansichten.

Von

Dr. Oskar Vogt.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

2) Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXVI.

„Der goldene Spiegel“ und Wielands politische Ansichten.

Von

Dr. Oskar Vogt.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

„Der goldene Spiegel“

und

Wielands politische Ansichten.

Von

Dr. Oskar Vogt.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Stellen des Romans unmittelbar an Joseph II. Auch Loebell[1] hebt das hervor und kann dem Werke, so sehr es ihm Theori ist, die praktische Grundlage doch nicht absprechen (a. a O. 215). Weiter geht Herchner.[2]) Er räumt der Cyropädi einen derartigen Einfluß auf den Roman Wielands ein, daß wi es seiner Darlegung nach in diesem nur mit einem Literatu werke, vollständig abhängig von Xenophon, zu tun hätten Tatsächlich liegt dieses Verhältnis folgendermaßen: In de Schweiz begeisterten die Taten Friedrichs des Großen in „Cyrus" den Dichter zu einem Versuche; aber er war den Stoffe nicht gewachsen (vgl. 50, 255) und mußte sich ganz a Xenophon halten. Jetzt liegen ihm die Reformbestrebunge Josephs vor; dazu kommen seine eigenen Absichten, eine Stell in Wien betreffend: er greift den alten Plan wieder auf, be deutend reifer infolge großer Lektüre und Erfahrung, und ve wirklicht ihn im goldenen Spiegel.[3]) War ihm im „Cyrus der König von Preußen nur „Gegenstück" zu seinem Helde (vgl. Böttiger Lit. I 154), so wird jetzt Joseph das „Ur- un Vorbild" Tifans (vgl. L. W. I 297). Dabei mag immerhi zugegeben werden, daß der alte, dem Dichter vertraute Cyru Xenophons manchen Zug beigesteuert hat, den Charakter de Idealfürsten zu gestalten, aber das ändert nichts an der Ta sache, daß die Reformen Tifans in ihren Grundzügen die Be strebungen Josephs wiederspiegeln. Der goldene Spiegel is nicht mehr ein rein literarisches Werk, wie der „Cyrus" sondern steht stark unter dem Einflusse von praktische Forderungen und wird dadurch eine Schöpfung, die nicht nu

---

[1]) Loebell, C. M. Wieland; aus Bonner Vorlesungen, Braunschwei 1858, 207.

[2]) Herchner, die Cyropädie in Wielands Werken II. Wissenschaftlic Beilage zum Programm des Humboldt-Gymnasiums zu Berlin; Ostern 189

[3]) Dieser Unterschied zwischen dem Jugendepos des Dichters und de goldenen Spiegel wird uns auch aus folgender Erwägung klar: Wieland w in der Abfassungszeit seines „Cyrus" (1758 u. 59) Anhänger der arist kratischen Republik (s. Verfassung). Es kann ihm also mit der Aufstellu monarchischer Grundsätze nicht sehr ernst gewesen sein. Sie waren ih Theorie, die er vollständig im Banne Xenophons vortrug, ohne sein He dabei zu haben. Anders verhält es sich mit dem goldenen Spiegel, in de der Anhänger des „despotisme éclairé" seine Überzeugung zum Ausdruck bring

e die Jugendarbeit von der Wirklichkeit angeregt, sondern
gleich von ihr befruchtet wurde.

Für den Ernst der Dichtung spricht auch die satirische
›sicht, die Wieland mit ihr verband. „Le public ... ouvrira
grands yeux en me voyant présenter aux grands de la terre
ec une intrépidité peu ordinaire un miroir qui assurément
les flatte pas“ (Horn 151) schreibt er während der Arbeit
Sophie la Roche und kann auf den didaktischen Zweck des
ches hinweisen: es sei „ein summarischer Auszug des Nütz-
hsten, was die Großen und Edlen einer gesitteten Nation
s der Geschichte der Menschheit zu lernen haben“ (vgl. Vor-
le zum dritten Teil, Ausgabe 1772 XIX). Die Staatskunst des
ilosophen Danischmend gründet sich auf „Humanität und
›ral“ (N. T. M. 91. III. 114), der Roman ist also ein Werk,
s sich politische und religiöse Aufklärung zum Ziele setzt,
l treffend nennt ihn daher Biedermann[1]) „einen Kreuzzug
Aufklärung und Menschenwürde“.

Wieland selbst hat den Wert des goldenen Spiegels auch
ts diesem ernsten Charakter entsprechend eingeschätzt.
nz abgesehen von einem Briefe an Göschen, in dem er ihn
adezu mit dem Oberon in Parallele stellt (53, 65), sprechen
rfür noch mehr einige Urteile aus der Zeit der französischen
volution. Wenn er von dieser eine Konstitution erwartet, die
h eine genaue Verteilung der politischen Rechte zwischen
: Krone und dem Volke zum Ziele setzt (41, 29), so erhofft
von der Nationalversammlung nur die Erfüllung seines
ıon im goldenen Spiegel aufgestellten Ideals, wie er auch
91 bemerkt, „er hätte sich nicht träumen lassen, daß seine
chtung unter dem Nachfolger Ludwigs XV. wenigstens
em großen Teile nach in Erfüllung gehen“ würde (N. T. M.
III. 114).[2]) Zur Zeit der Jakobiner-Herrschaft sieht er
r in einem Helfer wie Tifan Frankreichs Heil (41, 402)
l ruft später noch aus: „Was hätte der König von Scheschian

[1]) Biedermann, Deutschlands geistige, sittliche und gesellige Zustände
18. Jahrhundert. Leipzig 1867. II 1, 220.

[2]) Vgl. dazu Böttigers Bericht: „Da er von dem Verleger zu einer
en Durchsicht seiner vor mehr als zwanzig Jahren herausgegebenen
lige von Scheschian aufgefordert worden ist, so macht ihm die Be-

auf den Gewalthaber Frankreichs noch vor der Revoluti
wirken können?“ (Böttiger Lit. I 263). Diese Hinweise a
den goldenen Spiegel in ernster Zeit zeigen uns am deu
lichsten, daß der Dichter in seinem Romane keinen Sche
treiben, sondern seine Überzeugung zum Ausdruck bringen wi

Dazu kommt, daß Wieland nicht gerade sehr hoch v
den „Weltverbesserern“ dachte (vgl. 12, 216; 19, 94; 21, 4
„All' der Ideenkram der Weltenflicker, sagt, was hat er
gebessert?“ (21, 317) fragt er und sagt von der utopisch
Gleichheitsforderung der Franzosen: „Zwar ist diese Schimä
von jeher der Lieblingstraum gutherziger poetischer Seel
gewesen; die platonischen Republiken, die Atlantiden u
Utopien und Severambenländer sind nichts anders“ (40, 340
Damit bezeichnet Wieland diese Stücke selbst als „Träum
und wenn wir uns vergegenwärtigen, wie er stolz darauf h
weist, daß das meiste der neuen Errungenschaften der Franzo
von ihm schon im goldenen Spiegel erstrebt worden
so folgt von selbst, daß Wieland zwischen seinem Roma
und jenen Utopien einen Unterschied macht.

Die Wertschätzung des Romanes kommt auch in ze
genössischen Urteilen zum Ausdruck, in welchen der Politi
Wieland gefeiert wird als „der Verfasser des goldenen Spieg
der Lehrer der Könige.“[1]) Ebenso spendet der Rezensent
Almanach der deutschen Musen dem Dichter das Epitaphiu
„erudiebam reges“. Iselin beurteilt in der Allgemei
deutschen Bibliothek (1773. 18, 329 ff.) das Werk im gan
günstig.[2]) Der Kritiker in den Frankfurter gelehrten Anzei
(Deut. Lit. Denkm. d. 18. Jhd. 7 u. 8, 565 ff.) erfreut sich
der Satire auf die „moralischen Giftmischer“ und die Despo
Lavater bewundert den „moralischen Nerv“ (Horn 366),
Gleim spricht dem Dichter seine Zufriedenheit aus (Ag. B. III, 1
Der aus Klopstocks Freundeskreise bekannte Bremer Beiträ

---

merkung ein großes Vergnügen, daß er schon vor so vielen Jahren u
dem Vehikel eines neuen Romans fast alle die Ideen von Staats- und V
rechten vorgetragen hat, die jetzt die französische Nation zu realisieren
bemüht (Böttiger Lit. I 139).

[1]) Vgl. Bauer, Gesch. d. Politik, Kultur u. Aufklärung im 18. Jhd. II

[2]) Vgl. Schnorrs Archiv XIII 207 u. Erläut. 11.

Joh. Arnold Ebert zollt dem goldenen Spiegel,[1]) ebenso wie der Prinzenerzieher zu Karlsruhe, Dominikus Ring, begeistertes Lob.[2]) Der Wiener Dichter, Staatsrat von Gebler (vgl. L. W. II 5), der Göttinger Philologe Chr. G. Heyne und Herder nehmen ihn wohlwollend auf.[3]) Auch Joseph II. liest den Roman „mit Zufriedenheit" (vgl. Funk a. a. O. 29 und Böttiger Lit. I. 205). Der Herzog von Augustenburg wird durch ihn zum „Länderreformator" (Böttiger a. a. O. I. 233). Der Erbprinz von Sachsen-Weimar, Wielands Schüler, macht ihn zu seinem „Toilettenspiegel" (Funk a. a. O. 22), und seine Mutter schätzt das Werk so sehr, daß sie den Dichter gerade als Verfasser dieses Romans zum Prinzenerzieher nach Weimar beruft.[4])

Damit wird der ernste Charakter des goldenen Spiegels ganz außer Frage gestellt und zugleich erwiesen, daß er, aktuelle Fragen behandelnd, vollständig zeitgemäß war.

Diesen relativen Wert wird man nicht anzweifeln dürfen, wenn auch die Praxis längst über die Theorie des Dichters hinweggeschritten ist und im Hinblick darauf Loebell von einer „gutmütigen Utopie" sprechen kann.[5]) Handelt es sich um eine historische Würdigung des Werkes, so dürfen wir es nicht von unserem konstitutionellen Standpunkte aus beurteilen. Ebensowenig werden wir dem Romane gerecht werden, wenn wir, von einigen utopischen Zügen ausgehend, einen Rückschluß auf seinen Gesamtcharakter machen. Die angeführten Urteile Wielands bezeichnen uns selbst den Weg: je mehr man sich in seine Werke vertieft, je mehr man den

---

[1]) Vgl. Seuffert, Zwei Briefe Johann Arnold Eberts, Euphorion II (1895) 307.

[2]) Vgl. Funk, Beiträge zur Wieland-Biographie. Freiburg i. B. und Tübingen 1882, 23 f. u. 27.

[3]) Vgl. A. Langguth, Wielands goldener Spiegel, Neue Literarische Blätter 1896. Heft 10, 10 ff.

[4]) Vgl. Beaulieu-Marconnay, Anna Amalia, Carl August und der Minister von Fritsch, Weimar 1874, 40, u. Seuffert, Wielands Berufung nach Weimar, Viertelj. f. Lit. Gesch. I (1888) 359.

[5]) Gruber dagegen schrieb mit demselben Rechte im Zeitalter der Reaktion in Deutschland (1827): „An Wieland liegt es also nicht, wenn dieser goldene Spiegel nicht recht viel genützt hat und — noch nützt, denn noch ist die Zeit nicht vorüber, für welche es hier Warnung und Rat gibt" (51, 607).

Spuren der einzelnen Motive nachgeht und sie in ihrer En
wicklung verfolgt, kommt man zu dem Ergebnis, daß auch d
Urteile des reifen Wieland, die man gewiß nicht utopis
nennen wird, im Keime wenigstens schon im goldenen Spieg
vorgebildet sind. Damit wird dieser zum politischen Glauben
bekenntnisse des Dichters.[1])

Freilich dürfen wir nicht alles als bare Münze hinnehme
Der Roman enthält eine Reihe von utopischen Elementen, :
deren Realisierung Wieland selbst nicht glaubt; aber in ihn
liegt vermöge der starken Kontrastwirkung gerade die strengs
Kritik der Wirklichkeit. In diesen Zukunftsbildern ist d
Dichter mehr philosophischer Weltbetrachter als realer Politike
die Wirklichkeit muß dabei hinter der Dichtung zurücktrete
Zielpunkte der Entwicklung sind es, die in einem lang
Wege geschichtlicher Fortbildung vielleicht zu erreichen sin
vielleicht immer Träume bleiben werden, denn als „Regierung
form der Vernunft" (40, 463) haben wir Tifans Reich zu fasse

Wir werden so bei den Reformen des Reorganisators v
Scheschian unter Berücksichtigung der weiteren Stellungnahı
Wielands zu den einschlägigen Fragen die praktischen Ve
schläge[2]) von den eben charakterisierten Ausflügen in d
„Dorado" zu scheiden haben und dadurch einerseits de
goldenen Spiegel eine gerechte Beurteilung zuteil werd
lassen, andrerseits in dem Romane nach Absonderung jen
utopischen Elemente eine wesentliche Stütze für die Erkenntn
der politischen Anschauungen Wielands gewinnen.

II.

Der goldene Spiegel als Staatsroman.

In den wichtigsten wissenschaftlichen Darstellungen, d
wir über die Staatsromane besitzen,[3]) wird Wielands golden

[1]) Auch Koskull (a. a. O.) kommt daher naturgemäß öfters auf (
Anschauungen des goldenen Spiegels zurück.

[2]) Mit Bezug auf diese konnte Herder den goldenen Spiegel „(
politisches und Regierungskollegium für große Herren" nennen. (A. Lan
guth a. a. O. 10 ff.)

[3]) Mohl, Geschichte und Literatur der Staatswissenschaften I, 165
Kleinwächter, Die Staatsromane, Wien 1891; Schlaraffia politica (anonyı

Spiegel nicht erwähnt. Da man Hallers Usong nicht übergeht, liegt in dieser Nichtachtung von Wielands Romane ein doppelt hartes Urteil, wie im folgenden gezeigt werden soll.

So wenig man sich auch über das Einteilungsprinzip bei der Frage einer strengen Gruppierung der Staatsromane hat einigen können, scheint doch festzustehen, daß schon das Altertum mit Platos „Staat“ und Xenophons „Cyropädie“ die Muster für den mehr idealistischen bezw. realistischen Staatsroman aufgestellt hat. Während in der Neuzeit Thomas Morus mit seiner „Utopia“ sich an Plato anschloß und in der Folge für den einen Zweig dieser Literaturgattung maßgebend wurde,[1]) fand andrerseits die „Cyropädie“ ihre erste große Nachahmung in dem „Télémaque“ Fénelons. An die gegebenen politischen Verhältnisse, den unbeschränkten Absolutismus anknüpfend, hatte Fénelon mit seinem Romane den Zweck verfolgt, seinen fürstlichen Schüler zu einem Musterregenten heranzubilden und auf diese Weise den drückenden Despotismus in gemäßigte Bahnen zu lenken.

Als im 18. Jahrhundert in Deutschland namentlich Friedrich der Große dem französischen Absolutismus kraft seiner eigenen Persönlichkeit den „despotisme éclairé“ entgegensetzte, erregte die Frage einer Reform der herrschenden Staatsform aufs neue alle Köpfe. Unter diesem Gesichtspunkte ist Hallers Usong, ist auch Wielands Staatsroman zu fassen. Damit wäre uns der Zusammenhang des goldenen Spiegels mit der „Cyropädie“, durch die Mittelstufe Telemach, klar geworden. Wie verhalten sich aber die letzten Abkömmlinge dieser Reihe zu einander?

Die Annahme einer Abhängigkeit unseres Dichters von Haller wird später widerlegt werden; hier kommt nur der ästhetische Wert der beiden Werke in Frage. Widmann[2]) hat

---

Leipzig 1892. Caro, Staatsromane (Vortrag), Wochenblatt, I. Jahrg. No. 3 u. 4. Michels u. Ziegler, Einleit. z. Utopia (Lat. Lit. Denkm. d. XV. u. XVI. Jhd. No. 11).

[1]) Eine genaue Analyse der einzelnen Staatsromane würde ebenso über den Zweck der vorliegenden Darstellung hinausgehen, als für denselben mit einer trockenen Aufzählung nichts gewonnen würde.

[2]) Widmann, Albrecht von Hallers Staatsromane und Hallers Bedeutung als politischer Schriftsteller, Biel 1894.

sie daraufhin verglichen (a. a. O. 191 f) und ist zu dem Ergebnis gekommen, daß der Usong dem goldenen Spiegel weit überlegen sei. Dieses Urteil entspricht freilich den aufgezählten Gründen. So kann Widmann der von Wieland angewandten Rahmenerzählung keinen Geschmack abgewinnen, obwohl doch gerade das auf diese Weise erzielte pikante Element, das dem moralisch lehrhaften Inhalte eine so angenehme Form gibt, ein bedeutender Vorzug gegenüber dem „steifstiligen" Usong (Seuffert Viertelj. I 355) ist, der uns in seinen vielen Reden und theoretischen Erörterungen nur ein verstandesmäßig trocken abgefaßtes, wissenschaftliches System von politischen Lehren gibt. Es sei hier Herders gewiß maßgebendes Urteil angeführt, das gerade auf die Komposition der beiden Romane sich bezieht. Während er den „schönen Szenen" im goldenen Spiegel sein Lob spendet (Langguth a. a. O. 11), schreibt er 1771 an Merck, Hallers Usong werde zwar treffliche Gedanken enthalten, aber „ohne Herz und Genie" abgefaßt sein, „für den Verstand vortrefflich, und nie ein Wort für den ganzen Menschen" (Wagner II 35). Übrigens fühlt Widmann an anderer Stelle (a. a. O. 206) diese Schwäche selbst heraus, wenn er sagt, der Usong sei für die meisten Leser „zu ernsthaft" gewesen. Haller hätte es verschmäht, sich auf frivole Schilderungen, die damals nach dem Geschmacke des Publikums waren, einzulassen. In Wirklichkeit war der Usong den Lesern zu langweilig, weil Haller nicht mehr imstande war, den modernen Geschmack eines Agathon zu treffen. Dem alten Dichter fehlte „das Feuer, der leichte Schwung und die Anmut, die man seit einiger Zeit Grazie [1]) nennt," wie er von sich selbst in der Vorrede zu seiner Gedicht-Ausgabe von 1768 urteilt (Widmann a. a. O. 57). Es ist darum kein Wunder, daß ihn die jugendliche Phantasie Wielands überflügelte. Der Tadel, das politische Interesse trete vor den üppigen Schilderungen in den Hintergrund, ist gänzlich unberechtigt, denn man muß die Darlegungen Wielands (hauptsächlich anläßlich der Reform Tifans) im Verhältnis zu Hallers Andeutungen geradezu als weitschweifige Ausführungen bezeichnen (vgl. z. B. die religiösen Reformen

---

[1]) Auch Wieland vermißt diese Grazie an ihm (vgl. Ag. B. I 266).

oder die wirtschaftlichen Vorschläge, die bei Haller ganz fehlen).

Es ist auch von vornherein festzuhalten, daß für den Republikaner Haller die im Usong ausgesprochenen Gedanken nur den Wert von Thesen hatten, mit denen er sein gelehrtes Spiel trieb (in jedem der drei Staatsromane verteidigt er eine andere), wie es ähnlich Wieland im „Cyrus" getan hatte. Im goldenen Spiegel dagegen ist der Anhänger des „despotisme éclairé" mit ganzem Herzen bei der Sache und verficht seine innerste Überzeugung.

Wir werden daher den goldenen Spiegel entschieden über Hallers Roman stellen müssen, wie es denn auch die zeitgenössische Kritik getan hat; diese nimmt die Könige von Scheschian beifällig auf, lehnt dagegen den Usong, der nur in Freundeskreisen Anerkennung fand (vgl. Widmann a. a. O. 208 ff.), völlig ab. Ein Vergleich der wichtigsten Beurteilungen der beiden Romane wird uns das zeigen. Eine recht absprechende Kritik des Usong findet sich in den Frankfurter gelehrten Anzeigen, [1]) während Wielands Roman hier sehr günstig beurteilt wird. Ebenso wird in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek [2]) Hallers Usong „langweilig und uninteressant" genannt und im Gegensatze dazu in derselben Zeitschrift dem goldenen Spiegel eine günstige Beurteilung zu teil. Auch ein Freund Iselins, Nikolaus Emmanuel Tscharner, zieht die Könige von Scheschian dem Usong vor, wenn er auch den letzteren für „gemeinnütziger" hält, weil eine Handlung besser gefalle als eine Erzählung (vgl. Schnorrs Archiv f. Litg. XIII 218 Erläut. 11). Das letzte Urteil kann wohl ohne weiteres dahin berichtigt werden, daß eine gute Erzählung auch wirksamer ist als eine dürftige Handlung, deren Einheit noch durch die eingestreuten einförmigen Liebesepisoden durchbrochen wird.

Bei diesem Ergebnisse sind die erwähnten Darstellungen über die Staatsromane, welche die von Xenophon ausgehende Reihe dieser Dichtungen mit Hallers Usong abschließen, als

---

[1]) Vgl. Litrdkm. des 18. Jahrhunderts 7 und 8, 86 f.

[2]) 1773 Band XVIII 451 ff. Vgl. Widmann a. a. O. 215.

lückenhaft zu bezeichnen, und wenn wir nicht Wieland ganz an die Stelle Hallers setzen wollen, so müssen wir ihn doch als letzten Vertreter im realistischen Staatsromane seinem Zeitgenossen, den er weit überragt, gerechter Weise würdig zur Seite stellen.

III.

Zum Inhalte.

Wieland gliedert seinen Stoff in einen negativen und einen positiven Teil. In dem ersten zeigt er uns an einem durch Mißwirtschaft zerrütteten Staatswesen die Fehler der schlechten Staatskunst und stellt uns dann als Fazit im zweiten das Idealreich Tifans vor Augen.

Der Inhalt des Romans ist kurz folgender: Schach Riar, Lolo, Baham und Dolka, echte Typen des Sultantumes, beherrschen nacheinander, einer immer unfähiger als der andere, das Reich Indien. Nur durch ihre Liebhabereien unterscheiden sie sich in dem dolce far niente, dem Gipfel ihrer gemeinsamen Lebensauffassung. Es folgt ihnen Schach Gebal, der sich in schlaflosen Nächten von seiner Favoritin Nurmahal und dem Philosophen Danischmend zu seiner Unterhaltung die Geschichte der Könige von Scheschian vortragen läßt.

Dieses Reich zerfällt in eine Reihe von kleineren Bezirken mit Fürsten, die sich zum großen Schaden ihrer Untertanen in einem beständigen Kriegszustande befinden. Die Wahl eines gemeinschaftlichen Oberhauptes soll Abhilfe schaffen. Da indes der neue König mit ungenügenden Machtmitteln den einzelnen Rajahs gegenüber ausgestattet wird, bleiben die guten Gesetze, die er dem Lande gibt, unwirksam, und so geht es weiter auf der abschüssigen Bahn in Scheschian, bis ein benachbarter Tartarenfürst, Ogul, das Reich erobert. Er regiert als unumschränkter Herrscher, aber als ein persönlich guter Fürst, zum Segen des Landes; auch unter seinen Nachfolgern ist es erträglich, bis unter einem die schöne Lili durch eine allzu große Verfeinerung der Sitten und ihre Prachtliebe der Verschwendung und Genußsucht in Scheschian Tür und Tor öffnet.

Ihr Sohn Azor geht den von ihr eingeschlagenen Weg weiter, läßt sich und das Land von seinen Günstlingen regieren und ruiniert es namentlich durch die Verschwendungssucht seiner Favoritin Alabanda. Dazu kommen religiöse Kämpfe, die unter seinem Nachfolger Isfandiar zur offenen Revolution führen, zumal der König in den Banden seines Günstlings Eblis das Volk auch sonst unglaublich bedrückt. Nach seiner Ermordung herrscht in Scheschian völlig Anarchie. In der Not erscheint in Tifan, dem Erben Isfandiars, ein Retter. Er bringt das Land durch seine weisen Maßnahmen zu einer hohen Blüte und wird der Schöpfer des Musterstaates, an dem die Scheschianer für immer festhalten sollen. So lange die nächsten Könige dies tun und die von Tifan aufgestellten Maximen befolgen, geht es auch weiterhin gut in dem Lande; aber als seine Kraft in den kommenden Geschlechtern aufgehört hatte, wirksam zu sein, tritt wiederum der Verfall des Reiches ein.

Der Roman ist reich an geschichtlichen Anspielungen. Es soll versucht werden, die wichtigsten hervorzuheben. Schon Seuffert[1]) hat auf die naheliegende Vermutung aufmerksam gemacht, daß wir es in der Schilderung der scheschianischen Zustände vor der Eroberung durch den Kan Ogül mit einer Anspielung auf deutsche Verhältnisse zu tun haben. Die vielen Rajahs, die sich endlich einen König wählen, hernach aber sein Ansehen zu schwächen suchen (Wahlkapitulationen), machen das wahrscheinlich; auch der Hinweis (I, 50) „sein eigenes Fürstentum war eines der beträchtlichsten“ kann sich auf die Hausmacht der Habsburger beziehen, ebenso wie die Erwähnung der 300 Bezirke mit eigenen Herren auf die Souveränitätsverhältnisse im alten Reich gedeutet werden darf (vgl. 40, 152). Endlich ist das Verhältnis von Fürst und Untertan eine Kopie der Zustände, wie sie im 18. Jahrhundert an den kleineren deutschen Despotenhöfen herrschten, und die Eroberung des durch Anarchie geschwächten Reiches seitens Ogul Kans nimmt sich wie eine Prophezeiung Napoleons

---

[1]) Viertelj. f. Lit. Gesch. I 352 ff.

aus, den Wieland hier dem heiligen römischen Reiche deutscher Nation als ein guter Seher ankündigt.

Neben diesen politischen und sozialen Anspielungen auf deutsche Verhältnisse finden sich auch solche auf religiösem Gebiete. So erkennen wir das deutsche Reformationszeitalter, wenn auf die Mißachtung des geistlichen Standes und die vielen Schmähschriften gegen ihn angespielt wird (I, 216). Die Beseitigung der religiösen Wirren durch Ogul Kan erinnert an den Nürnberger Religionsfrieden (vgl. Seuffert a. a. O. 413). Ferner sind die kulturellen Vorteile, die der Protestantismus Deutschland brachte, hervorgehoben (I, 226). Unter der „Vermischung des scheschianischen Aberglaubens mit dem groben tartarischen Menschenverstande" scheint das Sinken des Protestantismus angedeutet zu sein, der, erst einmal zu einer gewissen Machtstellung gelangt, naturgemäß in den alten Dogmatismus verfiel.

Für die Darstellung der despotischen Mißwirtschaft während der Regierung Azors und Isfandiars haben im wesentlichen französische Verhältnisse das Muster abgegeben. Die Zeiten am Hofe Ludwigs XIV. und XV. werden in freier Verschmelzung der geschichtlichen Einzelzüge zu einem Gesamtbilde vereinigt. So tragen die Favoritinnen Gulnaze und Alabanda deutliche Züge der französischen Hofmaitressen, namentlich der Maintenon (vgl. I, 268) und Pompadour. Wir sehen, wie der unfähige Soubise auf Betreiben der letzteren den Marschallstab empfängt[1]) (I, 169 f.), und werden in die religiösen Kämpfe unter Ludwig XIV. eingeführt. Die Streitigkeiten mit den Jansenisten, das Nationalkonzil zu Paris (1681—82), auf dem Bossuet[2]) sich hervortat (I, 251 ff), die Bekehrungsversuche der Hugenotten, als nach dem Rücktritt der Montespan der Einfluß der Maintenon maßgebend wird (I, 268 ff.), dann das gewaltsame Vorgehen, die „Dragonaden" des Kriegsministers Louvois, die Aufhebung des Ediktes von

---

[1]) Auf dieses Ereignis hatte Wieland schon ganz ähnlich im „Verklagten Amor" angespielt (12, 179).

[2]) Schon Schirachs Magazin 1772, I, 193 sieht in Kalafs Rolle eine Anspielung auf Bossuet.

Nantes (I, 270) auf Betreiben der Maintenon und der blutige Bürgerkrieg in den Cevennen (die „Kamisarden"), schließlich die letzten Lebensjahre des jetzt frommen Königs, nach dessen Beispiel ein „gewisser Schnitt von Devotion allgemein" wird, und die Einführung des Herz-Jesu-Festes (I, 269): alles das findet sich in der Geschichts-Kontamination angedeutet.

Auch für die sozialen Mißstände, die schließlich zur Revolution in Scheschian führen, werden wir die Muster in Frankreich zu suchen haben. Wieland schildert den ungeheuren Luxus und die namenlose Verschwendung des Hofes, die riesige Steuerlast, die das Land zu tragen hat, und das Elend, in dem seine Bewohner schmachten. Die Verrottung des Adels, für dessen Degeneration zum Hofadel die Gründe richtig erkannt werden — die Könige haben erst mit Hilfe des Volkes den Adel unterdrückt und dann diesen auf das Volk gehetzt (II, 54) —, der Jammer der Hauptstadt, die den „empörenden Kontrast der äußersten Üppigkeit und des äußersten Elendes in einem Grade, der die Menschheit beleidigte" (II, 63), darstellte, kurz alle die Schäden, in denen man noch heute die wesentlichen Ursachen der französischen Revolution erblickt, werden vom Dichter herangezogen, der sich auch hier mit der Schilderung des schlimmen Ausganges, bei der ihm englische Verhältnisse vorschweben mochten, als ein guter Seher erweist.

Von diesem Bilde des dumpfen Despotismus heben sich die Züge Josephs II. und Friedrichs des Großen lichtvoll ab. Joseph, der nach dem Tode Franz I. im Jahre 1765 zur Mitregentschaft berufen wurde, machte seiner Mutter in „Memoires" immer wieder Vorstellungen über die Mißstände der Verwaltung.[1] Der goldene Spiegel kann geradezu als eine Huldigung dieser reformatorischen Bestrebungen (Erziehungswesen, Zensur, Toleranz und Staatsverwaltung) gelten. Dem entsprechend lassen sich auch einige Stellen in dem Romane unmittelbar auf Joseph deuten, in welchen der Dichter seine Achtung vor der charaktervollen Persönlichkeit des Kaisers bezeugt. Die Stelle: „Tifan zeigte von seiner ersten Jugend

---

[1] Vgl. Fournier, Joseph II. A. D. B. XIV, 544.

an ungewöhnliche Fähigkeiten etc." (vgl. II, 133 ff.) ist hierher zu rechnen. In ihr weist Wieland auf den schätzenswerten impulsiven Grundzug Kaiser Josephs hin (vgl. auch II, 123 und 149). Wie Klopstock (s. Vorrede zur Hermannsschlacht) erträumte auch Wieland von Joseph II. die Gründung einer Akademie zur Stärkung des deutschen Geisteslebens. Wien sollte, wie Paris und London, kultureller und politischer Mittelpunkt von Deutschland werden (L. W. II, 24, 43, 48). Seine Neigung für den Kaiser kommt darum an zahlreichen Stellen (vgl. 44, 218; L. W. II, 5 f., 60 f., 75 f.) zum Ausdruck; namentlich ist hier hervorzuheben das Gedicht „Marc Aurel an die Römer", in dem Joseph als der „neue Titus" gefeiert wird (vgl. L. W. II, 73), und anläßlich des Todes des Kaisers die rückhaltlose Anerkennung seiner Bestrebungen in dem Aufsatze „Die zwei merkwürdigsten Ereignisse im Monat Februar 1790" (41, 77 ff.).

Eine Reihe von Zügen Josephs im goldenen Spiegel, wie die große Fürsorge des Landesherrn, der alles durch seine Gegenwart belebt und für Ausführung seiner Befehle sorgt (I, 154), ist zum Teil auch dem großen Friedrich eigen, andere werden wir nur ihm zuschreiben können. Wenn von dem Schutze die Rede ist, den Ogul Kan den Bonzen angedeihen läßt (I, 222), so werden wir an Friedrich denken, der als Freigeist doch die religiöse Überzeugung ehrte und (allerdings erst 1773) den Jesuiten trotz der Aufhebungsbulle Clemens XIV. seinen Schutz gewährte. Seine „behutsame Art" in religiösen Angelegenheiten steht, wie Wieland weiter hervorhebt, in einem wohltuenden Gegensatze zu Josephs stürmischem Vorgehen nach dieser Richtung. Auch Friedrich, in der Schweiz der „Abgott" des Dichters (Böttiger Lit. I, 154 u. Ag. B. I, 236), der ihn zum „Cyrus" begeisterte, bleibt ihm immer der Gegenstand der größten Achtung. Die politische Bedeutung des großen Königs ist ihm klar (27, 331), wenn er auch für dessen kriegerische Erfolge kein Verständnis hat (47, 82 u. 83) und seine despotischen Neigungen verurteilt (Wagner I, 250). Sogar das herbe Urteil sur la littérature allemande findet er ganz gerecht (Ag. B. II, 340); nur bedauert er, daß Friedrich zu wenig deutsche Gesinnung besitze, den getadelten „lite-

rarischen Jammer“ zu beseitigen und „ein Perikles“ seiner Nation zu werden (Ag. B. III, 280).

Endlich scheint der Dichter an die berüchtigten Reisen der Kaiserin Katharina von Rußland gedacht zu haben, wenn (I, 185) von den Günstlingen die Rede ist, die dafür Sorge tragen, „daß die königlichen Augen nirgends durch den Anblick des Mangels, der Nacktheit und des Elends beleidigt werden möchten.“

Die Bestrebungen der schönen Lili geben Wieland Gelegenheit, seine Ansichten über das Verhältnis von Natur und Kunst auszusprechen und damit zu Rousseaus „Discours sur les sciences et les arts“ Stellung zu nehmen.[1]) Wieland stand in seiner Schweizer Zeit stark unter dem Einflusse Rousseaus. Aber wie Schiller, der ja auch in der „Anthologie“ den Manen Jean-Jacques sein Opfer bringt,[2]) in einem ernsten Geschichtsstudium Meister über seine Jugendschwäche wird, mußte auch Wieland, nachdem er erst einmal aus den platonischen Sphären zu Xenophons Wirklichkeit herniedergestiegen war, naturgemäß als ein Schüler des Realisten in einen scharfen Gegensatz zu dem Idealisten Rousseau treten. Er berührt sich jetzt mit Iselins Gegnerschaft und vertritt in einem Briefe an diesen vom Jahre 1759 schon den Standpunkt, daß Kunst und Wissenschaft für den Menschen nicht ein Übel, sondern schwache Überreste seiner wirklichen Fähigkeiten seien, die er nur nicht genügend ausgenutzt hätte (vgl. Schnorrs Archiv XIII, 199). Dann hat Wieland namentlich in den Beiträgen zur Geschichte des menschlichen Herzens (Bd. 31) die hier einschlägigen Fragen weiter untersucht und das Ergebnis dieser Vorstudien im goldenen Spiegel zum Ausdruck gebracht. Gemeinsam mit Rousseau ist ihm die Anklage der bestehenden sozialen Verhältnisse. Wie er schon in der Züricher Abschiedsrede über die Verkommenheit der Franzosen klagt[3]) und im Diogenes

---

[1]) Eingehend hat das Verhältnis Wielands zu Rousseau untersucht: Timotheus Klein, Studien z. vergl. Lit.-Gesch. Bd. III, 425 ff.

[2]) Vergl. Kuno Fischer, Schillers Jugend- und Wanderjahre, Heidelberg 1891; 30 ff.

[3]) Bernhard Seuffert, Die Züricher Abschiedsrede, Viertelj. f. Litgesch. II (1889) 589 f.

dem Elende der Menschen ganz wie Rousseau die Feder leiht, so geben uns auch die Könige von Scheschian, namentlich in ihrem ersten Teile, einen getreuen „Spiegel“ des irdischen Jammers, und zwischen den Zeilen können wir die ständige Anklage gegen diejenigen lesen, die hierfür die Verantwortung tragen. Rousseaus Anschauung aber, daß die Kultur, ein willkürliches Abirren des Menschen von der Natur, zu seinem Verderben führen müsse, stellt Wieland schroff die seinige gegenüber: die Kultur, eine notwendige Folge des in der gesamten Natur liegenden Fortbildungsprinzips, muß dem Menschen Segen bringen, wofern er nur jedem Übermaße mit seiner Vernunft Einhalt gebietet. So ist ihm auch die Geschichte kein Rousseauisches Abwärts vom Urzustande aus, sondern ein ständiges Aufwärts, und dementsprechend gibt es kein „Zurück“, sondern nur ein „Vorwärts“ (31, 291), das schließlich zu dem „véritable état de la nature“ führen muß (vgl. 13, 204). Im Gegensatze zu Goethe, der an den Fortschritt des Menschen im allgemeinen nicht glaubt und daher die Zeit kommen sieht, wo Gott „abermals alles zusammenschlagen muß zu einer verjüngten Schöpfung“, [1]) hält Wieland mit Schiller („Spaziergang“) an einer allgemeinen Fortschrittskurve fest; Sprünge jenseits und diesseits derselben muß die menschliche Vernunft wieder zur Normallinie zurückführen; denn zum Übermaß neigt der Mensch, und nur dieses „Zuviel“ ist die Ursache seines Elends, nicht aber die Kultur an sich. Die von Rousseau so gepriesene „Unschuld des goldenen Alters“ ist ihm nur ein primitiver Urzustand, aus dem der Mensch heraustreten mußte (12, 318). So sicher das Kind zum Manne wird führt die Natur den Menschen zur Kultur (31, 49); denn „jede höhere Stufe, welche der Mensch betritt, erfordert eine andere Lebensordnung“ (I, 72). Damit ist den Künsten und Wissenschaften die Berechtigung zugesprochen: sie sind nur äußere Formen der inneren Fortschrittsnotwendigkeit.

Die vollständige Beseitigung aller schädigenden Einflüsse der Verfeinerung ist allerdings ein utopischer Gedanke, der

---

[1]) Vgl. Andreas Fischer, Goethe und Napoleon, Frauenfeld 1899, 2[illegible] u. 37.

man auch durchführen kann, ohne nach Rousseaus Auskunftsmittel, dem „retournons à la nature“, zu greifen. Die Utopie von den Kindern der Natur ist ein Paradies, in dem die Menschen glücklich sind, obwohl sie weit davon entfernt sind, mit Rousseaus Wilden in den Wäldern Eicheln zu fressen (31,15 u. 21,17). Die kleine Kolonie ist vielmehr „ein Völkchen von ausgemachten Wollüstigen“ (I, 117), das alle Genüsse und Segnungen der Kultur durchkostet und trotzdem von ihren schädigenden Wirkungen nichts verspürt, weil es durch Präservativmaßregeln gegen sie gefeit ist. Psammis, der die Naturkinder zur Kultur führt, überläßt sie nicht ihrem Schicksale wie Abulfaouaris in den „Bekenntnissen“ es tut, sondern er weiß den Fluch, den hier die erwachende Begierde den Menschen bringt, durch eine weise Gesetzgebung in Segen zu verwandeln und schafft damit ein Staatswesen, einem vollständig regulierten Uhrwerke vergleichbar.

Dieses Geschichtchen hat im übrigen vollständig episodenhaften Charakter und gewinnt nur unter dem Gesichtspunkte Bedeutung, daß es den Höhepunkt der Polemik gegen Rousseaus Diskurs bildet. Es ist eine von den Schöpfungen, bei denen Wielands Herz den größten Anteil hat (vgl. Ag. B. III, 120). Schon in der Schweiz hatte er seiner Vorliebe für diesen Gegenstand Ausdruck gegeben (50, 192). Im Gegensatze zu diesen christlich frommen Visionen von Unschuldswelten dürfte in dem „Bienenstaate“ des „Lucien le jeune“ solch ein Ideal, der veränderten Geistesrichtung des Dichters entsprechend, geplant gewesen sein. Dann findet sich im Diogenes die Schilderung einer platonischen Republik; indes ist die Zeichnung hier noch zaghaft, mit groben Strichen durchgeführt. Erst im goldenen Spiegel läßt der Dichter seiner Phantasie völlig Raum: In einem weltabgeschiedenen Tale genießen die Kinder der Natur ihr Glück in Herzenseinfalt und Reinheit, echte Repräsentanten von Wielands Lebensweisheit. Sie verstehen es, im Gegensatze zu dem bei ihnen einkehrenden Emir, dem Vertreter der verkommenen Kulturwelt, in jeder Beziehung die Harmonie zu wahren. Die möglichste Glückseligkeit der einzelnen, soweit sie sich mit dem allgemeinen Wohle verträgt, wird vor allem durch das Fest-

halten an den weisen Gesetzen erreicht, die ihnen Psammi gegeben hat; zugleich verhindert dies auch den Mißbrauc ihres Glückes.

Für die Einreihung dieser Episode in den Roma mögen die „Inseln der Seligen in den wahren Geschichten' Lucians,[1]) die Troglodyten in den „Lettres persanes" vo Montesquieu, Voltaires „Eldorado" im „Candide" (cap. XVI und XVIII) und Fénelons Schilderung von Bätika ir „Télémaque" (am Schlusse des 8. Buches) vorbildlich gewese sein. Für ihren Inhalt ist wesentlich der Einfluß de „Histoire des Sevarambes" und der „Basiliade ou les île flottantes". Wie die Sevarambier ihre weisen Einrichtunge dem eingewanderten Perser Sevaris verdanken,[2]) so trit unter den Kindern der Natur Psammis als Gesetzgeber au Sevaris — in der „Basiliade" ist es Zeïnzemin — weih einen Tempel und hält dabei jene denkwürdige Rede, die sic in ständiger Überlieferung fortpflanzt; ebenso führt Psammi seine Schützlinge an dem Tage, der seitdem als Gründungsta des Gemeinwesens als heiligster Festtag gilt, zu einem Temp und macht sie dort in einer Ansprache mit seinen Gesetze bekannt. Auch die weise Abwechselung von Arbeit, Ve gnügen und Ruhe, die der Greis dem Emir als das Arkanu eines langen, glücklichen Lebens empfiehlt, erinnert an di aus der „Utopia"[3]) in das „Sevarambenland" herübergenommen Einteilung des Tages. Ebenso berühren sich die Erziehung grundsätze vielfach und sind nur in den mehr äußerliche Zeitbestimmungen verschieden. Gemeinsame Mahlzeiten, äh liche Arbeitsteilung, gleiche Ehevorschriften und dieselb Staatsverfassung finden sich in allen drei Utopien wiede Das in allen Staatsromanen eine so große Rolle spielend Problem der Übervölkerung wird in ihnen in derselben Wei gelöst: die Sevarambier errichten an ihrer Grenze stets ne „Osmanien",[4]) und die Kinder der Natur suchen sich dadur

---

[1]) Rentsch, Lucianstudien, Progr. Plauen, Ostern 1895, 11.
[2]) Kleinwächter a. a. O. 60; Schlaraffia politica 138.
[3]) Vgl. Mohl a. a. O. I, 192.
[4]) Kleinwächter a. a. O. 64.

u helfen, daß sie in benachbarten Tälern Kolonien gründen, obald eine Familie sich auf ihrem Grund und Boden nicht iehr ernähren kann. Für diese Züge, die sich zum geringsten 'eile in andern Staatsromanen wiederfinden, dürften am hesten die genannten zwei Utopien die Quelle abgegeben aben; andere sind von vornherein Gemeingut dieser Literatur. o die epikureische Ethik,[1] auf welcher die Kinder der latur, wie alle Utopier, ihre Freudereligion, den Glauben an ott als den unsichtbaren, die Menschen beglückenden Wohliter, aufbauen (vgl. I, 101). Ebenso ist die Wertschätzung er Gesundheit als eines Lust schaffenden Gutes ein Zug, der ich seit der „Utopia“ des Thomas Morus überall in den Staatsomanen wiederfindet.

Die Realisierbarkeit des geschilderten Ideals hat Wieland lbst im goldenen Spiegel höchstens einem „kleinen, von der brigen Welt abgeschnittenen Volke“ zugestanden, „aber ein roßes Volk hat Leidenschaften vonnöten, um in die starke nd anhaltende Bewegung gesetzt zu werden, welche zu seinem olitischen Leben erfordert wird“ (I 133. vgl. I 128); und da Vieland dem Großstaate aus kulturellen Rücksichten enthieden den Vorzug gibt, so zeigt sich auch darin die Spitze er Episode gegen Rousseaus Vorliebe für die kleinen Freiaaten gerichtet.

„Sich und sein System scheint der Verfasser unter dem amen Kador abgebildet zu haben“, so schrieben schon die rankfurter gelehrten Anzeigen 1772 (a. a. O. 568). Für iese Annahme spricht der Hinweis auf die große Verbreitung, elche die Schriften des genannten Philosophen unter dem ublikum fanden, und der Vorwurf seiner Neider, daß er der Verdorbenheit des menschlichen Herzens“ auf die „unerlaubteste Veise“ schmeichele. Man wird sich hierbei an die Angriffe rinnern müssen, die sich Wieland seiner komischen Erzählungen egen zuzog. Die hier ausgesprochene Rechtfertigung ist in en Grundzügen das, was Wieland dann (1775) in den „Unteredungen mit dem Pfarrer von ***“ (49, 119 ff.) weiter ausührte. Den weiteren Gegensatz zwischen Kador und den

---

[1]) Vgl. Michels u. Ziegler a. a. O. Einleitung XVII.

übrigen Philosophen, denen es nicht ernst um die Wahrhe
ist, sondern die nur ihrer Spottsucht frönen wollen (vgl. II, 2
kann man als eine Anspielung des Dichters auf sein Ve
hältnis zu Voltaire auffassen. Wieland will mit diesem nic
auf eine Stufe gestellt werden; die Ironie und Satire a
Selbstzweck ist ihm etwas Hohles, ja Verächtliches, wenn s
die Tugend angreift (Ag. B. I, 91). Dieser Gegensatz zwisch
Wieland und Voltaire ist eine notwendige Folge ihrer ve
schiedenen Lebensauffassung. Im Gefolge seines Lehre
Shaftesbury hält Wieland mehr oder weniger am Optimism
fest, den Voltaire im „Candide“ so erbarmungslos verspott
Allerdings beschränkt auch Wieland diesen Standpunkt a
die Teleologie, die im ganzen liegt, während er im ei
zelnen nach dem Muster des Philosophen von Fernay d
verbildende Hand des Menschen als höchst unvollkommen
Organ der göttlichen Weisheit erkennt. So sind der Diogen
und Danischmend, Anklagen des entarteten Menschengeschlecht
in ihrer Satire die geeignetsten Parallelen zu den Roman
Voltaires; aber es zeigt sich hier auch gleich der Gegens
der beiden Schriftsteller. An Stelle von Voltaires verletzend
Schärfe und Bitterkeit tritt bei Wieland das „rire des cho
d'ici bas“ (Hassenkamp, Neue Briefe Wiel. vorn. an Sop
la Roche, Stuttgart 1894, 152 und Horn 85). Er hält si
viel mehr an den maßvolleren Lucian[1]) als an den ausfällig
Voltaire (L. W. I, 113 u. Horn 43). So ist des letzte
„écrasez l'infame“ in Wielands Munde undenkbar. Da
hatte er ein zu tiefgehendes Verständnis für die Heiligtüm
der Menschheit; „die schlechteste Religion ist noch besser als
keine!“ ruft er aus, und obwohl er mit der Aufklärung
Licht des Wissens als Basis der kommenden Weltanschau
herbeisehnt, kann er sich doch nicht entschließen, etwa
Voltaire erbarmungslos die alten Tempel und Altäre nied
zureißen, ohne neue an ihre Stelle zu setzen, sondern w
sogar zum geschmähten Verteidiger der „Vorurteile“ (s. Vol
bildung).

---

[1]) Vgl. Steinberger, Lucians Einfluß auf Wieland, Diss. Götti
1902, 185 ff.

Darum kann der Beiname „deutscher Voltaire“, den man Wieland gegeben hat (Böttiger, Lit. I, 248), sich höchstens auf die äußere Stellung in dem Kampfe um den Fortschritt, die publizistische Vielseitigkeit[1]) und die satirische Gesamtrichtung der beiden Autoren, nicht aber auf eine innere Geistesverwandtschaft beziehen, wie auch früh von Franzosen hervorgehoben wird.[2]) Dem unerreichten französischen Muster in stilistischer Hinsicht steht der deutsche Dichter mit seiner schwerfälligen Weitschweifigkeit gegenüber, aber andrerseits ist auch bei Voltaire in allem, was er geschrieben, „keine Spur des Wielandischen Ideals von moralischer Liebenswürdigkeit zu finden“.[3]) Solch ein Cynismus, wie er sich in den Romanen Voltaires so häufig breitmacht (um ein Beispiel anzuführen: siehe die Genealogie der venerischen Erkrankung des Maître Pangloss im „Candide“ kap. IV), ist in Wielands Feder unmöglich. „Ein Autor, der wie ein Pavian seine einzige Freude daran findet, obszöne Positionen und Grimassen gegen seine Leser zu machen, ist kein Mensch, mit dem ehrliche Leute sich in Sozietät einlassen können“ (Ag. B. III, 175), schreibt Wieland an Gleim (mit Bezug auf Heinse) gegenüber solcher schriftstellerischer Leichtfertigkeit.

Das alles spricht sich auch in den unmittelbaren Urteilen Wielands über Voltaire aus. Er weiß die Verdienste des großen französischen Aufklärers, namentlich um die Toleranz, wohl zu schätzen (32, 10) und erkennt ihn als den Bahnbrecher auf politischem, sozialem und religiösem Gebiete an (vgl. Böttiger, Lit. I, 140). Aber bei aller Hochachtung vor den Erfolgen Voltaires verwirft er doch dessen schriftstellerische Mittel (Ag. B. I, 218, 271), und seinem Charakter muß er Wertschätzung und Verachtung in gleicher Weise zollen (Ag. B. I, 357).

---

[1]) Vgl. Wielands publizistische Tätigkeit von Herm. Böhnke, Progr. Oldenburg 1883, 5.

[2]) Vgl. Rheinisches Archiv von Vogt u. Weitzel 13. Bd. 1. bis 4. Heft, Wiesbaden 1814, 138.

[3]) Bouterwek, Gesch. d. Kunst u. Wissenschaften, Göttingen 1819, Bd. 11, 111.

IV.

Quellen.

Eine genaue Untersuchung der Quellen des goldenen Spiegel würde eine nicht nur sehr umfangreiche, sondern auch seh schwierige, wenn nicht unlösbare Aufgabe sein. Wir brauche uns nur an den berüchtigten Aufruf der Schlegel im Athenäu zu dem „concursus creditorum" Wielands und dessen einfach Antwort „ich verarbeitete Ideen, die mein geworden waren" (Böttiger, Lit. Zust. I, 249) zu erinnern, um uns bewußt z werden, wie schwer es ist, einem Autor auf die Spuren z kommen, der so ungeheuer viel Fremdes zu seinem geistige Eigentume gemacht hat. Wieland war kein selbstschöpferische Genie, sondern ein Reproduktionstalent ersten Ranges, von de auch Goethe sagte: „Er hat außerordentlich gewirkt, inde gerade das, was ihn anmutete, wie er sich's zueignete und e wieder mitteilte, auch seinen Zeitgenossen angenehm und ge nießbar begegnete" (Hempel IV, 359 f).

Vermöge dieser Eigenart von Wielands Schöpfungen ha Seuffert[1]) mit Recht davor gewarnt, bestimmte Quellen fü den goldenen Spiegel aufzustellen. Es wird sich empfehlen nur auf das Vorkommen dieses oder jenes Zuges bei irgen einem Autor aufmerksam zu machen und im übrigen die Frag der Entlehnung offen zu lassen, so weit diese sich nicht durc sichere Belege in hohem Grade wahrscheinlich machen läß Versuche, die sich ein höheres Ziel stecken, werden immer z problematischen Ergebnissen führen. Von diesem Gesichts punkte ist Herchners Arbeit zu betrachten. Er hat in rech einseitiger Weise für den goldenen Spiegel die Cyropädie ebenso wie für den Cyrus, als Quelle in Anspruch genommen Schon Wilhelm[2]) ist dieser Annahme mit dem Hinweise ent gegengetreten, daß der Einfluß Xenophons über die Charakteristi Tifans nicht hinausreiche, und auch da seien die Parallele vielfach allgemeine Sätze, die Wieland und seiner Zeit über

---

[1]) Viertelj. f. Litgesch. I, 415, Anmerk. 66.

[2]) Wilhelm, Anzeige von Herchner, Die Cyropädie in Wielands Werken Euphorion V, 754 ff.

aupt geläufig gewesen wären. Herchner ist zu seinem Er-
ebnisse nach einem Vergleiche der Charaktere Kaiser Josephs II.,
yrus' und Tifans gekommen. Dabei hat er sich um den Nach-
reis bemüht, daß nicht Joseph, sondern Cyrus unter Tifan
erstanden werden müsse. Seine Beweisführung ist aber sehr
nfechtbar. Aber selbst wenn Tifan viel mehr Züge von Cyrus
rüge, so besagt das noch wenig; denn bei einer Zusammen-
tellung des goldenen Spiegels mit der Cyropädie ist das
Vesentliche nicht die annähernde Gleichheit der Charaktere
er Helden, sondern die völlige Verschiedenheit ihres Auf-
retens. So würde doch Herchner z. B. für die religiösen
estrebungen Tifans ebenso schwer das Vorbild in der Cyropädie
nden, als es selbstverständlich ist, daß sie von Josephs Reformen
ach dieser Richtung beeinflußt sind. Die breiten politischen
usführungen im goldenen Spiegel zeigen uns doch im Ver-
leich mit den schülerhaften Versuchen unter Xenophons
ührung im Cyrus deutlich den Fortschritt und die größere
elbständigkeit der Vorlage gegenüber.

Diese ist natürlich bedingt durch den Entwicklungsgang
es Dichters. Was hatte er seit seiner Schweizerzeit, in der
: allerdings „auf Xenophons Menschen mehr als auf alle
eilige der römischen Kirche" hielt (Ag. B. I, 234), nicht alles
elesen! Die Antike war mehr oder weniger vor der modernen
nglischen und französischen Literatur zurückgetreten. In die
tztere hatte ihn der Graf Stadion zu Warthausen eingeführt,
em er zudem ein gut Teil Welt- und Menschenkenntnis ver-
ankte (Ag. B. III, 386). Dazu kommen die trüben Erfahrungen,
elche er als Stadtschreiber zu Biberach und als Professor in
rfurt gesammelt hatte.[1]) Ferner werden wir uns an die
ertiefung Wielands in die Probleme der Entwicklungs-
eschichte des Menschen erinnern. Er liest in Erfurt über
elins Geschichte der Menschheit (L. W. I, 91) sowie über
lontesquieus esprit des lois (Böttiger Lit. I, 211) und schreibt
elbst die Aufsätze zur Geschichte des menschlichen Herzens
egen Rousseau. Am schwersten aber fällt der politische Wandel
om Republikaner zum Monarchisten ins Gewicht, der sich an

[1]) Koch, Wieland, A. D. B. 42, 407 ff.

Wieland in der Mitte der sechziger Jahre vollzog (s. Ve
fassung), und den man an Bedeutung mit dem Umschwunge :
philosophisch-ethischer Beziehung vergleichen kann. Das all
mußte ihn natürlich seiner Vorlage gegenüber, deren Skla
er bisher gewesen war, skeptisch machen. Und nun vergege
wärtige man sich die erwähnte Eigenart von Wielan
Dichtungen. „Man hört und liest von Kindesbeinen so vi
daß man vieles weiß oder zu wissen glaubt, ohne eigentli
sagen zu können, woher man es hat", sagt er selbst. Was i
also natürlicher als die Annahme, daß wir es auch im golden
Spiegel mit einer großen Kontamination zu tun haben, eine
bunten Gemälde, dessen Farben der Verfasser nach Belieben a
seinem ungeheuren Lesevorrate und seinen Erfahrungen en
nahm, um seinem Gegenstande die nötige Frische zu verleihe

Auch Wilhelm schließt sich daher (a. a. O. 755) d
Warnung Seufferts an, die dieser übrigens nochmals in de
Aufsatze „Wielands Hymne auf die Sonne" (Euphorion V, 8
zum Ausdruck bringt.

V.

Entstehung.

Spuren der im goldenen Spiegel niedergelegten Ide
lassen sich bis in Wielands Schweizerjahre zurückverfolg
Während der Arbeit an seinem Epos, dessen Held schon Zü
von Tifan trägt, hatte Wieland den Mangel an politisch
Kenntnissen selbst empfunden und sich darum eifrig n
Politik und Geschichte befaßt (50, 255). Als eine Fruc
dieser Studien haben wir die „Gedanken über den patriotisch
Traum, die Eidgenossenschaft zu verjüngen" aufzufassen.

Ist diese Schrift bezeichnend für den frühen Reformei
Wielands, so ist noch wichtiger für die Beziehungen zu
goldenen Spiegel sein Plan zu „Lucian des Jüngeren wal
hafter Geschichte". Nach seiner Mitteilung an Zimmerma
sollte das Werk aus drei Teilen bestehen: „Le premier to
seroit le plus extravagant. Le second livre du premier tome .
contient la description de deux républiques, le troisiè
celle d'un état d'abeilles intelligentes, le quatrième d'u

nation nommé Pagodes, dont le gouvernement, les mœurs et la religion sont tout ce qu'il y a de plus détestable.“ Das fünfte Buch endlich werde die abenteuerliche Reise (erinnernd an Klimms unterirdische Reise von Holberg) in den Bauch eines Walfisches enthalten (Ag. B. I, 352). Der Titel „Lucien le jeune“ spricht für den satirischen Charakter des Ganzen, und zwar ist es, wie im goldenen Spiegel, die politische und religiöse Satire, die Wieland hier schon in seinem Romane plant. In dem zweiten Buche werden wir es mit der Gegenüberstellung zweier Republiken, einer aristokratischen und demokratischen zu tun haben, bei der sich der Anhänger der aristokratischen Verfassung von Bern natürlich für diese Staatsform erklärt hätte. Dafür sprechen auch einzelne der in der periodischen Wochenschrift geplanten Aufsätze (Ag. B. I, 370). Endlich ist bedeutsam für den goldenen Spiegel die Erwähnung des „Bienenstaates“. Man kann den Inhalt mit ziemlicher Sicherheit erschließen, wenn man bedenkt, daß der ganze Plan unter dem Einflusse von Morellys „Iles flottantes“ entstanden ist. An Zimmermann schreibt Wieland am 8. November 1758: „Haben Sie die Basiliade nicht gelesen?... es ist eine Art von Histoire des Sevarambes oder Utopia, aber die Ausführung macht es neu“ (Ag. B. I, 309 u. I, 299). Wir dürften daher hier den Entwurf zu einem Staatsromane unter Anschluß an die genannten vor uns haben, der uns zu den utopischen Elementen des goldenen Spiegels hinüberführt. Insonderheit glaube ich in diesem „Bienenstaate“ das Urbild für die Episode von den Kindern der Natur zu sehen. Diese trägt eine Reihe von Zügen aus der „Basiliade“ [1]) und der „Histoire des Sevarambes“, [2]) an welchen Wieland eigens die „natürliche Religion“ (Gespräche mit Wieland, mitgeteilt von Funk, Archiv für Litgesch. XIII, 490) und die „mit den Gesetzen der Natur harmonische Unschuld und Güte“ (Ag. B. I, 309), also die beiden Angelpunkte des

---

[1]) Eine „Beurteilung der Basiliade“ sollte auch in die Wochenschrift aufgenommen werden.

[2]) Unter dem Einflusse dieses Werkes von Vairasse hatte Wieland schon 1754 einen Hymnus auf die Sonne gedichtet (vgl. Seuffert, Wielands Hymne auf die Sonne, Euphorion V, 80 ff.).

Glückes der Naturkinder, bewundert. Im Gegensatze zu den früheren Schilderungen der Unschuldswelten, die nach Grubers Urteil noch „halb christlich, halb platonisch" (50, 192), ganz entsprechend der Geistesrichtung des Dichters, schwärmerisch abgefaßt waren, hätte Wieland uns in dem geplanten Staatsromane nach seinem Bruche mit der alten Weltanschauung ein satirisch aufklärerisches Werk geschenkt. Im goldenen Spiegel wäre dann diese sarkastische Spitze zum Teil verloren gegangen, der Inhalt der Episode derselbe geblieben.

Wie weit die zum goldenen Spiegel führenden Fäden zurückliegen, zeigt uns am deutlichsten der große politische Essay, den Wieland ebenfalls noch in demselben Jahre (1759) zu schreiben gedenkt. Schon die Aufgabe selbst „sur le problème de la meilleure législation" könnte als Motto für die Könige von Scheschian gelten. Aber auch im übrigen sind diese geradezu eine weitere Ausführung der dort ausgesprochenen Ideen. Wie Tifans religiöse Reformen die Grundlage für seinen ganzen Staat bilden, so betrachtet Wieland schon jetzt eine Gesetzgebung „fondée sur le Christianisme joint à la saine philosophie" als die beste und den religiösen Fortschritt einstweilen als den der Menschheit notwendigsten. Auch die Leichtigkeit, mit welcher Wieland die einschlägigen Probleme lösen zu können glaubt,[1]) erinnert sehr an die im goldenen Spiegel von Tifan vertretenen Anschauungen. Dieser Essay kam ebensowenig zustande. Wenn aber Wieland in dem Briefe an Iselin,[2]) durch welchen wir Kunde von ihm erhalten, darauf hinweist, daß er erst einige Vorstudien für jenen „Versuch" veröffentlichen wolle, so können wir in dem Diogenes und den Beiträgen als Vorstufen zum goldenen Spiegel die Verwirklichung dieser Absicht und in letzterem selbst die Ausführung des genannten Planes sehen.

---

[1]) Vgl. Brief Wielands an Iselin, Schnorrs Archiv XIII, 198 ff.

[2]) Der Brief ist anläßlich des Druckes von Iselins „Versuch über die Gesetzgebung" abgefaßt worden. Wir dürften nicht fehl gehen, wenn wir alle politischen Entwürfe des Jahres 1759 hauptsächlich auf den Einfluß von Iselins Schriften zurückführen.

Vorher sind noch zwei Entwürfe zu nennen, 1763 eine Sammlung vermischter Abhandlungen aus der Philosophie, Geschichte und Literatur (Ag. B. II, 216), und 1767 „eine bösliche Kritik der Philosophen unter dem Titel: die Republik der Schatten oder die glückseligen Inseln" (Ag. B. II, 276). In Anbetracht von Wielands politischem Wandel (s. Verfassung) dürfte unter dieser eine Satire auf die republikanische Staatsform zu verstehen sein, wie sie sich auch im Agathon und Diogenes (vgl. Böttiger Lit. I, 205; Horn 117) findet und später in „Athenion, genannt Aristion" noch weiter ausgestaltet wurde. Im Agathon ist Tifans Wirksamkeit schon stark vorgebildet (vgl. 11, 63). Die Mitarbeiterschaft an den Mönchsbriefen[1]) stählt Wielands Feder für die religiöse Satire im goldenen Spiegel; der Diogenes bietet in seiner Anklage der sozialen Verhältnisse eine Parallele zu der Vorgeschichte Scheschians und verfolgt in seiner „Republik" ebenso wie die Episode von den Kindern der Natur den Zweck, die Unmöglichkeit einer wahren Republik zu erweisen (vgl. Horn 117; Böttiger Lit. I, 205). Endlich sehen wir den Dichter in den „Beiträgen" Rousseau gegenüber dieselbe Stellung einnehmen wie in seinem Romane; namentlich sind hier die Ausführungen gegen Rousseaus Forderung der Rückkehr zur Natur (31, 52 ff.) eine kurze Skizze der Grundgedanken des goldenen Spiegels.

Wenn sich so die Spuren unseres Romanes weit in dem Entwicklungsgange des Dichters zurückverfolgen lassen, so ist natürlich die übliche Annahme, daß Hallers „Usong" das Vorbild für den goldenen Spiegel geliefert habe, von vornherein unwahrscheinlich. Gegen sie spricht auch, wie Seuffert (Viertelj. I, 355) ausführt, die Chronologie der Entstehung. Hallers Usong erschien am Ende des Jahres 1771.[2]) Wieland aber hatte schon im März des genannten Jahres das erste und zweite Buch druckfertig und berichtet dann an Gleim im Juli von seiner Arbeit am dritten und vierten Teile (Ag. B. III, 63). Zweifellos war ihm also der ganze Plan klar, noch bevor der

---

[1]) Asmus, R. G. M. De la Roche, ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung, Karlsruhe 1895.

[2]) Vgl. Widmann a. a. O. 76.

Usong erschien. Diesen lernt er auch nicht bald kennen (vgl. Horn 150 f.) und spricht erst von seiner Lesung in einem Briefe vom 6. Januar 1772: „J'ai vu et parcouru Usong, mais je ne l'ai pas lu; raison pourquoi? c'est que je me suis endormi à la septième page" (Horn 153). Bei einer derartigen Kritik ist doch wohl eine Beeinflussung Wielands durch Haller kaum anzunehmen. Tatsächlich übertrifft der goldene Spiegel an ästhetischem Werte weit den Roman Hallers, und der Berührungspunkte sind, wie auch Widmann (a. a. O. 191) ausführt, nur sehr wenige. Schon die Beziehungen der beiden Dichter machen eine Anlehnung nicht wahrscheinlich. So sehr Wieland in seiner Jugend zu Haller hinneigte,[1]) so sehr fühlte sich der gealterte Haller später durch die geänderte Geistesrichtung Wielands zurückgestoßen (a. a. O. 479 f). Natürlich wirkte das auch auf Wielands Stimmung, und so entsteht ein gespanntes Verhältnis (L. W. II, 8), wovon auch die Urteile des Dichters über Haller Zeugnis ablegen (Ag. B. I, 184 u. 266). Eine Anlehnung an diesen hätte darum viel eher zu einer Verspottung Hallers führen müssen, wie denn letzterer auch annahm, daß der goldene Spiegel eine Parodie seines Usongs sei (vgl. Widmann a. a. O. 190). Das alles führt uns zu der auch von Widmann vertretenen Annahme, daß die beiden Romane unabhängig von einander entstanden sind.

Nicht von Hallers Usong ist die Anregung ausgegangen, sondern Merciers „L'an deux mille quatre cent quarante" (1770 erschienen) hat Wieland den letzten Anstoß zur Ausführung seiner Ideen gegeben. Das Buch hatte einen derartigen Eindruck auf ihn gemacht, daß er trotz seines abfälligen Urteils über den Bélisaire von Marmontel seinen Staatsroman schreibt und damit den dort getadelten Fehler, er enthalte zu geläufige Alltagswahrheiten (Horn 64), nicht nur selbst begeht, sondern sogar zu etwas Verdienstvollem stempelt (Ausgabe 1772 Vorrede zum 3. Teil XXI). Auch das Lob, das Wieland dem Werke von Mercier spendet: „Ce livre est un bien singulier phénomène, ein wahres Zeichen vom jüngsten Tage

[1]) Vgl. L. Hirzel, Albrecht von Hallers Gedichte, Frauenfeld 1882, 354 ff

der französischen Verfassung“ (J. B. I, 64), zeigt uns, daß das „Idealreich“ Tifans, eben solch einen Endpunkt der Entwicklung darstellend, im Wettbewerb mit Merciers Dichtung entstanden ist. Darauf weist Wieland selbst hin, wenn er während der Arbeit am goldenen Spiegel dem langweiligen Usong das „herrliche“ Werk Merciers gegenüberstellt und im Vergleich mit ihm von seinem Romane sagt, er sei nicht so aggressiv wie sein Vorbild (Horn 153). Gewiß ist das deutsche Werk gemäßigter als das französische, aber sein Zweck ist derselbe, es ist nach Jacobis Worten, ebenso wie Merciers Jahr 2440, „consacré à l'humanité“ (J. B. I, 64).

Im Jahre 1794 dichtete Wieland für seine Ausgabe letzter Hand noch ein Schlußkapitel zu der früheren Fassung. Sein Optimismus ging nicht so weit, an die Beständigkeit der Einrichtungen Tifans zu glauben. So hatte er schon 1775 den von ihm bewunderten Kolonien von Nordamerika ihren Verfall von Stufe zu Stufe vorausgesagt (49, 142 f.), weil die Menschen eben den Leidenschaften unterworfen seien (41, 46) und nicht nur „metaphysische Silhouetten“ wie Tifans Bürger. In dieser Erkenntnis glaubte Wieland dem Romane nur eine abschließende Form zu geben, wenn er den Untergang des Reiches Scheschian unter Tifans Nachfolgern hinzudichtete. Natürlich benutzt er für diese Fortsetzung die Ereignisse der französischen Revolution, und insofern hier die eben gesammelten Erfahrungen zum Ausdruck kommen, gestaltet sich dieser Schluß zu einer Kritik der ersten Fassung vom Jahre 1772. Im übrigen unterscheiden sich die beiden Ausgaben nur wenig von einander. Hervorzuheben ist, daß Wieland die Vorrede zum dritten Teil in der letzten Fassung getilgt — u. a. enthält diese eine Verteidigung für die Einkleidung der politischen Lehren in Romanform, wie Justi diese mit ganz ähnlichen Gründen in seiner Vorrede zum Psammetich in Schutz genommen hatte — und die beiden ersten Abschnitte der Ausgabe von 1772 zu dem ersten Teile (1. Abschnitt bis I, 144, 2. Abschnitt bis I, 272), den dritten und vierten (3. Abschnitt bis II, 139, 4. Abschnitt bis II, 278) mit dem hinzugedichteten Schlusse zu einem zweiten Teile zusammengefaßt hat.

VI.

Form.

Der goldene Spiegel ist eine Rahmenerzählung nach dem Muster der Märchen von „Tausend und einer Nacht". In einer Reihe von Erzählungsabenden tragen die Scheherezade Nurmahal und der Philosoph Danischmend dem Schach Gebal die Geschichte von Scheschian vor.

Mayer[1]) hat gezeigt, wie stark die ganze Einkleidung unter dem Einflusse des jüngeren Crébillon steht. So knüpft gleich die Einleitung des Romans, die Genealogie der unfähigen Sultane und ihre sarkastische Charakteristik, an Crébillons Märchen „Le Sopha" und „Ah quel conte" an. Schach Gebal spielt mit seinen lächerlichen Zwischenbemerkungen eine ganz ähnliche Rolle wie sein Vorbild Baham bei dem französischen Satiriker, und ebenso ist auch die ganze Szenerie, in der sich die Erzählung abspinnt, bei Crébillon vorgebildet. Diese Anlehnung an den frivolen französischen Romanschriftsteller erklärt uns auch ohne weiteres die freieren sinnlichen Szenen, die sich im goldenen Spiegel vorfinden. Indes bleibt Wieland doch in der Ausmalung dieser Situationen weit hinter seinem Muster zurück. Diesen Gegensatz zu Crébillon deutet er selbst an (I, 37): „Schach Gebal... hatte wirklich zu viel gesunden Geschmack, um an Unrat, so fein er auch zubereitet war, Gefallen zu finden."[2]) Schon in Koxkox und Kikequetzel hatte Wieland abfällig von den Szenen Crébillons (12, 254) geurteilt. Der Sinnenkitzel, den der Franzose erstrebt, liegt dem deutschen Dichter fern; er will nur seine Lehren dem verwöhnten Publikum in einer angenehmen Form beibringen. Wie Montesquieu in den „Lettres persanes" die pikante Schilderung des Haremslebens aus dieser Rücksicht einflicht, nutzt auch Wieland die Rahmenerzählung für ähnliche Episoden aus. Das lag dem Dichter des Agathon und der komischen Erzählungen freilich nahe;

---

[1]) Mayer, Die Feenmärchen bei Wieland, Viertelj. f. Litgesch. V, (1892) 513 ff.

[2]) Vgl. Loebell a. a. O. 217.

aber er befleißigt sich doch einer so feinen Zurückhaltung, daß auch ein Mann wie Lavater immer noch die Moralität des Ganzen bewundern konnte.

Wie Crébillon in seiner „Ecumoire“ und Haller in der Vorrede zum Usong, gebraucht auch Wieland die Fiktion, daß seine Geschichte aus einer scheschianischen Handschrift in die europäischen Sprachen übersetzt worden und so zu den Augen des Dichters gekommen sei. Mit dieser Verlegung der Ereignisse „in die große Scheschianei“ (N. T. M. 94 I, 137) wird eine räumliche und zeitliche Ferne geschaffen, die eine Satire weniger gefahrvoll macht. So hatte Thomas Morus das entlegene Utopia für seine Schilderung gewählt und seine Ideen durch den weitgereisten Hythlodäus vortragen lassen, und auch jene halb heroisch-galanten, halb historischen Romane verlegten ihre Handlung in ferne Länder, um das politische Versteckspiel besser durchführen zu können. Wieland hatte jenes namentlich an Bodmers Patriarchaden studiert[1]), und weil in den kirchenpolitischen Schriften Vorsicht geboten war, so haben wir im Abulfaouaris ebenso wie im goldenen Spiegel die exotische Einkleidung. Da man im 18. Jahrhundert allgemein gerade die chinesische Verfassung sehr hoch anschlug, so daß sie Justi als die vernünftigste überhaupt bezeichnen konnte,[2]) lag es nahe, Tifans Reich, ebenso wie es Haller im Usong getan, nach Asien zu verlegen.

Des satirischen Zweckes wegen nimmt Wieland mitunter auch seine Zuflucht zu Randbemerkungen. In irgend einer zweideutigen Form machen sie den Leser über die im Texte vorgetragene Wahrheit schwankend und verschleiern des Autors wirkliche Meinung. Jacobi kennzeichnet diese Eigenheit Wielands mit folgenden Worten: „Man fällt in eine Schlinge, man glaubt sich herausgewickelt zu haben, und schon liegt man wieder in einer neuen“ (J. B. I, 93).[3]) Allerdings erhebt er den Einwand, daß dadurch der Leser leicht verwirrt werden

---

[1]) Vgl. Seuffert, Viertelj. I, 418 Anmerk.

[2]) Roscher, Geschichte der National-Ökonomie, München 1874 = Geschichte der Wissenschaften in Deutschland 14, 448.

[3]) Der Brief ist vom 30. Oktober 1772 datiert; die betreffende Stelle könnte sich also gerade auf die Lesung des goldenen Spiegels beziehen.

könne, und Wieland muß sich eigens dagegen verwahren (a. a. O. I, 96). So weiß Wieland geschickt und scherzend zugleich die Torheit ad absurdum zu führen: auf diesem Spiel mit der Ironie, das er hauptsächlich den Alten abgelauscht hat, beruht überhaupt der Vorzug seiner Schriften. [1]) Ein weiterer Teil der Anmerkungen ist nur für den großen Haufen bestimmt. der an solchen „Anekdötchen" Gefallen finde und belehrt sein wolle, wie Wieland selbst hervorhebt (Wagner II, 103). Man könnte sie geradezu als Fortsetzung des Mißbrauches bezeichnen, den die Schlesier von ihrem Wissen im Romane machten.

Auch etwas dem sogenannten „Skythenmotive" Ähnliches verwendet Wieland. Hatten Lucian, Montesquieu (Lettres persanes) und Voltaire [2]) (der Hurone im Ingénu) ein urwüchsiges Naturkind unter die verderbte Kulturwelt versetzt, so erzielt Wieland die damit beabsichtigte Kontrastwirkung, indem er in umgekehrter Weise den Überbildeten in Gegenden kommen läßt, die für seine Kultur kein Verständnis haben. So gestaltet sich das Auftreten des Priesters Abulfaouaris bei dem unverdorbenen Volke und des Emirs bei den Kindern der Natur zu einer Kritik der gegebenen Verhältnisse, wie sie auch das Skythenmotiv herbeiführen will.

Häufig tritt der Autor „als Herausgeber" in nähere Beziehung zu dem Leser, oder aber er entzieht sich ihm plötzlich durch eine „Lücke"; beide Mittel hatte Wieland schon im Agathon und in den Mönchsbriefen angewandt; das letztere findet sich auch sonst in seinen Werken. [3])

In stilistischer Beziehung zeigen sich im goldenen Spiegel die Schwächen und Vorzüge der Prosa Wielands überhaupt. Der schon von Klopstock gerügte Wortschwall, [4]) mit dem er seine Gedanken in riesigen Perioden vorbringt, läßt den bekannten Tadel der Xenien gerecht erscheinen. Adelung hat in seiner Abhandlung „Über den deutschen Stil" in dem

---

[1]) Vgl. Thalmayr, Über Wielands Klassizität, Sprache und Stil. 21. Jahresbericht der deutschen Staatsrealschule in Pilsen 1894, 8.

[2]) Vgl. Rentsch a. a. O. 11.

[3]) Vgl. Asmus a. a. O. 82 u. 89.

[4]) Vgl. Aus Klopstocks letzten Jahren, Aufzeichnungen eines Italieners, Deutsche Rundschau 94, II, 111.

[K]apitel von den Perioden als abschreckendes Beispiel der [„]Nürnberger Schachteln" gerade eine Stelle aus den Königen [v]on Scheschian gewählt.[1]) Gegen diesen Tadel wendet sich [W]ieland mit dem Hinweise auf sein Bestreben nach Deutlich[k]eit und Bestimmtheit. Was Isokrates und Cicero tun durften, [s]ollte ihm auch erlaubt sein (vgl. Morgenblatt 1813, 526). [D]ie oftmaligen Wiederholungen ein und desselben Gedankens, [d]ie Eigenheit, alles von allen möglichen Gesichtspunkten an[zu]fassen, schädigen allerdings den Gesamteindruck, aber wir [w]erden diese Mängel zum Teil doch dem spröden politischen [I]nhalte zur Last legen müssen, welcher nach Wielands eigenen [W]orten Wahrheiten enthält, die nicht oft genug wiederholt werden [k]önnen. Andrerseits sind doch auch im goldenen Spiegel schon [a]lle die Vorzüge von Wielands Stil zu erkennen, durch die [e]r im Gegensatze zu Klopstocks schwerer Prosa eine neue [U]mgangssprache geschaffen hat. „Leicht und gefällig schmiegt [e]r sich dem Gange der Unterhaltung an, birgt bei aller Breite [u]nd Geschwätzigkeit dennoch einen Reiz und eine Wärme in [si]ch und setzt Muskeln und Gelenke der Sprache in Bewegung, [d]ie bei den Zeitgenossen tot zu sein schienen" (Thalmayr [a.] a. O. 12). Am glänzendsten zeigt sich freilich dieses Ver[d]ienst Wielands in seinen letzten Romanen, aber im wesent[li]chen hat er seine Schwächen, die in der ersten Fassung des [A]gathon noch hervortreten, schon im Diogenes überwunden,[2]) [u]nd so kann Ebert gerade die „Kraft des Ausdrucks" im [g]oldenen Spiegel bewundern.

Wieland selbst hält sehr viel auf ihn: „Der goldene [S]piegel war bereits in der ersten Ausgabe eines meiner [v]ollendetsten Werke in Rücksicht auf Form und Stil" (53, 64 f.); [b]esonders empfiehlt er die „dramatischen Stellen" in ihm [w]egen der Einfachheit des Ausdrucks dem österreichischen [D]ramatiker Staatsrat v. Gebler als nachahmenswertes Muster [(v]gl. L. W. II, 51).

[1]) Böttiger, C. M. Wieland, Nach s. Frd. u. sein. eigen. Äußerungen. [Rau]mers hist. Taschenbuch, X, 385.

[2]) Vgl. Wilhelm, die zwei ersten Ausgaben von Wielands Agathon, [Fes]tschr. d. deutsch. akad. Phil.-Vereins zu Graz; ausgegeb. z. 20. Stiftungs[fe]ier im Som.-Sem. 1896. Graz 1896; 98.

B. Wielands politische Ansichten.

I.

Allgemeines.

Für Wielands Stellungnahme in politischen Dingen
nichts bezeichnender als sein Urteil über die Führer der Ref
mation: die Männer der Tat, Luther und Ulrich von Hutt
finden zwar seine Anerkennung, sein ausgesprochener Liebli
aber ist der sanfte zurückhaltende Erasmus. So hat Wieland
seiner Nachschrift zu Herders Hutten-Biographie (M. 76, III, 3
Erasmus gegen Herders Angriffe in Schutz genommen, und
der Erkenntnis, daß er selbst diesem Charakter recht nahe st
(Wagner II, 78), gibt er noch im 4. Hefte des Merkurs 17
die Lebensbeschreibung seines geistigen Zwillingsbruders.
Ähnlichkeit der Charaktere erstreckt sich bis auf Äußerli
keiten. Die zarte Konstitution des Erasmus (vgl. 47, 192) fin
ihre Parallele in der Stelle, an welcher sich Wieland im V
gleich mit Klopstock als „eine forcierte Treibhauspflan
bezeichnet (Böttiger, Lit. I 218). Witterungsveränderun
wirken auf beide in derselben Weise. Wie Wieland, so empfä
auch Erasmus früh Unterricht und liest auf der Schule heiml
Horaz und Terenz. Gerade diese Lieblingsautoren, zu de
sich noch Lucian gesellt, werden für immer für die Richt
der Schüler maßgebend: „Was Wunder, daß bei einem Subj
von so zarten Sinnen die Formen, so sie ihm eindrückten,
auslöschlich blieben? daß die Horazische aurea mediocritas
und die Lucianische Feindschaft gegen alle falsche Prätens
. . . charakteristische Grundzüge seines Geistes, seiner Sit
seiner Sinnes- und Lebensart und somit auch seiner Schri
wurden?“ (47, 193 ff.)

Wieland hat in dieser Charakterisierung des Eras

sine Selbstbiographie und zugleich eine Verteidigung seiner
sigenen Weltanschauung geschrieben.

Die „Diagonal-Linie“ der goldenen Mitte (vgl. M. 78, IV, 284)
kann er gar nicht oft genug empfehlen (vgl. 32, 109; 40, 346).
Dieser Zug gehört so sehr zum Wesen des Dichters, daß Schiller
sowohl (Briefwechsel mit Körner IV, 28) als auch Goethe ihn
sigens hervorheben (Hempel 11, 330). Wielands Natur bäumt
sich von vornherein gegen alles Gewaltsame, und so konnte auch
lie Sturm- und Drangperiode fast spurlos an ihm vorübergehen.
Denn wie zahm sind selbst ein Diogenes oder Danischmend!
Nicht das Umstoßen der Genieperiode, sondern das langsame
Korrigieren der Aufklärung bleibt sein Ideal. Allem Theoreti-
sieren, das den Boden der Wirklichkeit verläßt, ist er abhold;
politische und metaphysische Spekulationen machen hier keinen
Unterschied. Das müssen wir festhalten, wenn sich Wielands
Anschauungen neben der englischen und französischen Aufklä-
rung eines Sidney und Rousseau gar so klein ausnehmen. Die
Doktrinen dieser Männer sind ihm Auswüchse, zu denen er,
bescheiden auf dem Boden der Wirklichkeit bleibend, in einen
bewußten Gegensatz tritt. Das „ne quid nimis“ (vgl. M. 88, IV, 90)
wird ihm ebenso, wie Erasmus, zum Motto auch in politischer
Hinsicht: „Ich würde, wenn ich z. B. Luthers Zeitgenosse
gewesen wäre (wie ich schon mehrmalen ungescheut erklärt
habe) die Partei des Erasmus genommen haben“ (N. T. M. 93, I, 86).
Mit einer echt konservativen Gesinnung (N. T. M. 1800, I, 254)
hat er Verständnis für das historisch Gewordene und warnt in
politischer Beziehung vor jeder sprunghaften Entwicklung;
aber „toutes les choses d'ici bas ont deux faces“ (L. W. I, 110).
Wenn Wieland auch über zynische Freiheit den Herrschern
gegenüber ungehalten sein konnte (vgl. 40, 75; 48, 48 und
L. B. I, 216 ff.), so ist er doch gewiß kein Fürstendiener (vgl.
Horn 240); eine gewisse Freimütigkeit, die schon im Cyrus
4, 101 f.) und im goldenen Spiegel zum Ausdruck kommt
II, 97), wahrt er sich immer. Solche niedrige Speichelleckerei,
wie sie Seneca dem Kaiser Claudius gegenüber gezeigt, ent-
würdigt nach seiner Meinung den Menschen (M. 80, IV, 36 Anm.);
sie sei höchstens noch in Frankreich möglich, einem deutschen
Manne aber zu erbärmlich (M. 81, IV, 82 f.).

Ebensowenig geht er trotz seiner Scheu vor den Heiligtümern der Geschichte so weit, das Gewordene kritiklos hinzunehmen; vielmehr weiß er sehr wohl liberalen Forderungen Rechnung zu tragen. Den Despotismus haßt er in jeder Form (41, 49; N. T. M. 91, I, 439) und sagt von sich selbst, er sei „weder ein Sklave noch ein Behaupter des göttlichen Rechts der Obrigkeit" (M. 89, IV, 54; vgl. Ag. B. IV, 144). Zum Teil finden sich bei ihm sogar sehr weitgehende Äußerungen, namentlich zur Zeit der französischen Revolution. So wünscht er der Jakobiner-Regierung Erfolg gegen die Umtriebe der Emigranten und die Intervention der Mächte; ja er scheut sich sogar nicht mit dem ihm befreundeten liberalen Prinzen August von Gotha[1] den König zugunsten der Volksfreiheit zu opfern: „Und wenn Frankreich zuletzt doch eins von beiden, Monarchie oder Republik sein müßte, so ist es wahrlich besser, daß einer umkomme, als daß das ganze Reich verderbe" (Keil a. a. O. 151 vgl. 40, 355).

Indes kann sich Wieland vermöge des oben hervorgehobenen Grundzuges seines Charakters niemals einer Partei ganz anschließen. Nur wenn wir das berücksichtigen, werden wir seine Stellungnahme einzelnen politischen Fragen gegenüber verstehen: „Meine natürliche Geneigtheit, alles (Personen und Sachen) von allen Seiten und aus allen möglichen Gesichtspunkten anzusehn, und ein herzlicher Widerwillen gegen das mir allzu einseitige Urteilen und Parteinehmen ist ein wesentliches Stück meiner Individualität. Es ist mir geradezu unmöglich, eine Partei gleichsam zu heiraten" (N. T. M. 1800, I, 256). Wieland ist der ausgesprochenste Eklektiker. Nirgends finden wir bei ihm originelle Ideen, sondern immer werden wir ihn sorgfältig seine gerühmte Mittelstraße zwischen zwei Extremen wandeln sehen. Damit soll ihm kein Tadel ausgesprochen werden. In einer Zeit, in welcher die Gegensätze so heftig aufeinander prallten, wie während der Revolution, war solch ein Charakter um so schätzenswerter, und tatsächlich war Wieland einer von den wenigen deutschen Schriftstellern

[1]) Vgl. L. Geiger, Ein deutscher Prinz und die französische Revolution, Nationalzeitung 1894, I.

welche sich, von der anfänglichen Überstürzung abgesehen, immer ein gewisses Gleichmaß im Urteil über die Ereignisse in Frankreich wahrten. Unbekümmert um fremde Schmähung hält er es mit den verachteten „Moderierten“ (41, 281), die zwischen Fürst und Volk zu vermitteln suchen und es dabei mit beiden verderben. Es ist dieselbe Haltung, die Wieland auch schon im goldenen Spiegel gezeigt hatte (vgl. Vorrede zum III. Teil, Ausgabe 1772, XX) und der er immer treu blieb. Schwächliche Sklaverei ist ihm ebenso verhaßt als „zügelloser Libertinismus“ (41, 311), und so hatte Goethe nicht unrecht, wenn er die Gespräche unter vier Augen (in seinem Sinne tadelnd) als „Mestizen eines aristodemokratischen Ehebandes“ bezeichnete.[1])

Stets suchte Wieland zwischen konservativen und liberalen Gegensätzen zu vermitteln. Es gelingt ihm das freilich nicht immer ohne gewisse Schwankungen. Er sagt selbst darüber, man müsse nur zu oft im Leben Urteile und Meinungen ändern, „aber die wesentlichen Züge, die den Redlichen auszeichnen, . . . diese Züge sind unauslöschlich“ (M. 80, IV, 36 Anm.); und daß unser Dichter immer die nach festem Ziele ehrlich strebende Persönlichkeit gewesen ist, bezeugt ihm Goethe in der Grabrede auf den toten Freund: „Er spielte zwar mit seinen Meinungen, aber niemals mit seiner Gesinnung.“

II.

Ursprung, Wesen und Zweck des Staates.

Rousseau faßt den Menschen im Urzustande als das Einzelwesen auf (vgl. 31, 25), das sich vermöge seiner Fortbildungsfähigkeit bei seinem willkürlichen Eintritte in den Staat einen unnatürlichen Rückschritt zuschulden kommen läßt.

Dem gegenüber hält Wieland dreierlei fest. Einmal spricht er dem Menschen von vornherein die Geselligkeit zu; sodann wird jene nach Rousseau für den Menschen verhängnisvolle Potenz bei Wieland zum segensvollen Naturtriebe, und darum endlich der Staat ein Fortschritt aus einem primitiven

[1]) Goethe-Schiller, Briefw. Stuttg. 1828, IV, 181 f.

Urzustande. Wie auch Iselin[1]) in seiner Geschichte der Mensch heit, hält Wieland an der Anschauung des Aristoteles fest, daß der Mensch ein ζῶον πολιτικόν sei. Dieser gesellschaftliche, staats bildende Trieb liegt in seiner Natur und drängt mit Notwendig keit zu seiner Entfaltung (40, 295). Er ist von dem Wesen des Menschen so wenig zu trennen, daß dieser ohne ihn geradezu eine „Mittelgattung zwischen Menschen und Affen" (vgl. 31, 48 40, 295) wäre. Im Urzustande herrscht nicht die von Rousseau ausgemalte paradiesische Unschuld, sondern unbegrenzte Leiden schaften, Barbarei und Wildheit (40, 282). Erst jener Gesell schaftstrieb, ein wohltätiges Geschenk der Natur, entriß den Menschen diesem unwürdigen Zustande und führte ihn im Staate seiner wahren Bestimmung zu, möglichst glücklich zu werden (N. T. M. 92, III, 402; vgl. 40, 291).

Der erste Schritt zur Bildung der bürgerlichen Gesellschaft war die Familiengründung. Daraus erklärt sich auch die Bedeutung, die dieser Urform des sozialen Verbandes im Staats leben beizumessen ist. Gesunde Familienverhältnisse haben nach Wielands Meinung unbedingt auch ein gutes Gemeinwesen zur Folge (18, 33). Die Anschauung Platos, als ob die Familie mit ihren Sonderinteressen ungünstig auf die Gesamtheit zurück wirke, teilt er so wenig, daß er vielmehr umgekehrt behauptet die Familie bilde überhaupt die Voraussetzung für den Begriff Allgemeinheit, insofern durch sie erst „das allgemeine Best für einen jeden einzelnen interessant wird" (vgl. 13, 185 Darum werden diese „Elemente" der bürgerlichen Gesellschaft schon im goldenen Spiegel der Pflege seitens einer vernünftigen Gesetzgebung empfohlen (II, 106).

Ein weiteres Naturgesetz, das den Stärkeren zum Schütze des Schwächeren macht, bildete Stammeshäuptlinge, dem sich die einzelnen Familien bei gemeinsamen Unternehmungen willig fügten (40, 266 u. 275). „Unter mehreren Stämmen überwältigt der mächtigste nach und nach die schwächern, und das Haupt desselben wurde König" (40, 297). So ist denn die Staatsbildung

[1]) Wenn auch Wieland über Iselins Geschichte der Menschheit sei abfällig urteilt und sie als eine schwache Nachahmung des Esprit des lo von Montesquieu bezeichnet (vgl. Ag. B. II 237), so steht er doch in d Polemik gegen Rousseau unter ihrem Einflusse.

nach notwendig wirkenden natürlichen Gesetzen vor sich gegangen, ohne daß die Menschen in irgend einer Form willkürlich (Rousseaus contrat social) beteiligt gewesen wären, und hat sich dann unter dem Einflusse klimatischer Verhältnisse weiter entwickelt. Wieland hält es also in der Frage über den Ursprung des Staates nicht mit dem Utopisten Rousseau, sondern, wie Iselin,[1]) mit dem auf geschichtlicher Grundlage fußenden Montesquieu.

Aus dieser Auffassung, die im Staate nicht einen willkürlichen menschlichen Mechanismus, sondern einen natürlichen Organismus sieht, eine Wirkung des Naturgesetzes, das der Weltbildner mit dem Schöpfungsakte promulgierte, daß „die Menschen regiert werden müssen“ (40, 58 f.), ergeben sich zwei wichtige Folgerungen. Ebenso wie die Natur selbst keine Sprünge macht, sondern jedes Wachstum in ihr in einer ruhigen Entwicklung vor sich geht (40, 460), gehört auch eine gewisse Stetigkeit zum Wesen des Staates. Nicht ein Hin- und Herschwanken von einer Ordnung zur andern, sondern die Stabilität ist sein oberster Grundsatz. Darum will Numa im 11. Göttergespräch, den konservativen Standpunkt Wielands charakterisierend, kein Gesetz abschaffen, bevor er die Gewißheit erlangt, daß er es „auch nicht einen einzigen Tag länger nötig haben könnte“ (40, 325). Ebenso folgt aus der Auffassung des Staates als eines Organismus die feste Gliederung und strenge Unterordnung der einzelnen Teile zur Herbeiführung des gemeinsamen Endzweckes, in das politische Leben übertragen, eine strenge Klassenordnung mit einem gemeinsamen festen Kerne, dem Souveränitätsträger. Gleichwie in einer Pflanzung (II, 230) der stärkste Baum und das kleinste Blättchen die ihm zugewiesene Aufgabe erfüllen oder bei einem einzelnen Baume, der zugleich Blätter, Blüten und Früchte trägt (12, 270), alles zur Harmonie des Ganzen zusammenstimmt, so soll auch im Staate eine strenge Gliederung mit Arbeitsteilung das Allgemeinwohl fördern. Darum spricht sich Wieland so entschieden im goldenen Spiegel für eine Sonderung der Stände und immer für eine starke Zentralgewalt aus. An dem Gemeingeiste der alten Germanen, ihrem „für einen Mann stehen“ (47, 54), hat er seine

---

[1]) a. a. O. II, 33 ff.

Freude und verwirft andrerseits alle dezentralisierenden B
strebungen. So beurteilt er die deutsche Reichsritterschaft
Mittelalter, die danach strebte, sich der höchsten Staatsgew
zu entziehen (24, 214), abfällig und erklärt sich gegen j
korporative Selbständigkeit im Staate (Zünfte, Geheimges
schaften) ganz in Josephinischem Sinne. Solch ein „Staat
Staate" ist ihm ein Unding und ein Widerspruch gegen
Wesen des Staates, das die Einheit ausmacht.

Wieland legt mit Goethe auf diesen Begriff einen s
starken Nachdruck, und gewiß wird sein fürstlicher Schül
wie Treitschke hervorhebt, hier viel seinem Lehrer zu v
danken haben.

Der oberste Staatszweck ist freilich das Glück des E
zelnen. Es ist das ein folgerichtiger Gedanke der philosophis
ethischen Anschauungen Wielands. Vollständig im Banne
teleologischen Naturphilosophie der Aufklärung, sieht er in
Natur nur einen Faktor des menschlichen Glückes. Um die
zu fördern, hat sie auch den Gesellschaftstrieb in den E
zelnen gelegt; der Staat ist also nur eine äußere Form je
von der Natur beabsichtigten Eudämonismus. Allerdings s
er deshalb noch nicht egoistische Instinkte befriedigen. Wu
Wieland auf dem moralischen Gebiete das selbstische Prin
mit dem wohlwollenden in einem gesunden Epikureismus z
Harmonie zu verbinden, so fordert er diese noch mehr in po
tischer Beziehung. Das Wohl des Einzelnen ist eben derart
mit dem der Allgemeinheit verknüpft (41, 257), daß die
immer der höher stehende Begriff ist (40, 323). Darum find
negativ das Recht des Einzelnen da seine Grenze, wo es m
dem höheren des Staates zusammenstößt, und positiv hat jed
Glied der Gesellschaft die Pflicht, seine Kräfte für die Allg
meinheit einzusetzen. Daher wird gegen die praktische Verwe
tung jener verwerflich scheinenden individuellen eudämonis
schen Theorie nichts einzuwenden sein, und Biedermann beurtei
Wieland sicher falsch,[1]) wenn er sagt, daß jener den Mensch

---

[1]) Wie im ganzen das Urteil Biedermanns über Wieland in politisch
Beziehung, so ist insonderheit das über Wielands Stellung zur französisch
Revolution (Biedermann a. a. O. II; 2, 223 Anmerk.), auf ein paar aus d
Zusammenhange herausgerissenen Stellen beruhend, als unrichtig zu bezeichn

nur als Einzelwesen fasse, „nicht aber als tätiges Mitglied einer größeren Gemeinschaft“ (Biedermann a. a. O. II, 2, 225).

Welche Aufgaben hat der Staat zufolge dieser Beglückungstheorie? Das Ideal kann Wieland hier nicht besser bezeichnen, als er es in einem Briefe vom Jahre 1795 getan hat: „daß Friede im Lande sei und jedermann unter seinem Feigen- oder Holzbirnbaume und unter dem hohen Schutze einer hochweisen Obrigkeit ein stilles geruhiges Leben in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit führen könne“ (Ag. B. IV, 59). Darum versenkt sich der Dichter am liebsten in das friedliche Zeitalter Lucians (vgl. Böttiger Lit. I, 143). Die paix éternelle des Abbé von St. Pierre bleibt das Ziel seiner Sehnsucht, wenn er sie auch nicht für „praktikabel“ hält (M. 78, IV, 285).

Wenden wir uns nun zu den praktischen Anforderungen, die Wieland an den Staat stellt. Da die Menschen ihrer Sicherheit wegen in den Staatsverband eingetreten sind (II, 127), so sind „innere Freiheit und äußere Unabhängigkeit“ (41, 250; vgl. I, 153) in erster Reihe Gegenstand des Staatszweckes. Zu dem ersten Begriffe gehört sowohl die persönliche Freiheit (N. T. M. 92, III, 403) als auch Sicherheit des Eigentums[1]) (20, 111; N. T. M. 92, III, 404; 24, 214), die beide unantastbar sein müssen (41, 71; M. 73, III, 182). In gleicher Weise hat der Staat für Denk- und Gewissensfreiheit und das Recht der freien Meinungsäußerung Sorge zu tragen (S. 64ff.). Neben diese rechtlichen Aufgaben stellt Wieland unter den kulturellen Zielen des Staates die Forderung der Volksbildung (S. 69ff.) obenan; weiter gehören hierher die Pflege von Kunst und Wissenschaft (I, 154), sowie die Sorge für ein gutes Beamtentum, für Volksgesundheit und nationalen Wohlstand (vgl. 13, 129), alles Gebiete, deren Förderung Tifan sich angelegen sein läßt.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß Wieland zur Erfüllung des Staatszweckes ein großes Staatswesen für geeigneter hält als ein kleines. Schon im goldenen Spiegel hatte er die „Leidenschaft“ für den Großstaat als wesentlich förderndes und Werte

---

[1]) Auch das geistige Eigentum will Wieland gesichert wissen; darum verlangt er vom Staate den Schutz der Autoren gegen den Nachdruck (vgl. M. 85, II, 154ff.; Juniheft 1780, ein ironischer Aufsatz; M. 85, III, 85 ff.)

schaffendes Mittel hingestellt. Im Kleinstaate, der ohne äußere Ziele auf behagliche innere Ruhe angewiesen ist, fehlt jener bewegende Faktor mehr oder weniger. Es ist hier kein Raum für wirklich große Persönlichkeiten, die das Ganze fördern, da das gute Beispiel und die anspornende Hoffnung auf Belohnung zugleich fehlt (40, 9). Darum wird solch ein Staatswesen immer arm und unbedeutend bleiben (41, 224). Der Mangel an Betätigung führt zu kleinlicher Denkungsart: „Vorurteile, Beschränktheit, Falschheit“, kurz alle die Untugenden, die ja der Dichter aus eigener Erfahrung in Biberach genau kannte und darum an seinen Abderiten verspotten konnte, sind im Kleinstaate typisch. Die Folge davon ist ein unglaublicher Despotismus und egoistische Interessenpolitik, die das Streben nach gemeinsamem Endzwecke bedeutend erschwert (40, 11); und doch ist dieses Zusammenhalten gerade hier viel nötiger als in einem großen Staatswesen, in dem sich alles viel mehr von selbst regelt.

Wieland ist also von seiner jugendlichen Schwärmerei abgekommen und gibt, im Gegensatze zu Rousseau, dem Großstaate entschieden den Vorzug vor dem Kleinstaate.

III.

Wieland und die Verfassungsfrage.

Tifan hätte fast den Fehler begangen, „dem Adel und dem Volke von Scheschian die gesetzgebende Macht auf ewig abzutreten“ (II, 166), wird aber von dem weisen Dschengis davon abgehalten, solch ein Mittelding von Monarchie und Demokratie zu schaffen, und gibt selbst dem Volke eine Verfassung, in welcher dieses nur durch seine unverlierbaren Grundrechte vertreten ist.

Dieser im goldenen Spiegel ausgesprochene Standpunkt Wielands zur Verfassungsfrage entspricht vollständig seiner Stellung zum Contrat social. Auf der Mittelstraße zwischen Hobbes und Locke kann er vor der Revolution nicht mit Montesquieu zur Gewaltentrennung schreiten, sondern muß auf der Vorstufe einer in gewissem Sinne durch Grundrechte ein-

geschränkten Monarchie stehen bleiben. Dabei ergibt sich ein Gegenseitigkeitsverhältnis, in welchem der Souverän ohne eine konstitutionelle Volksvertretung gleichwohl nicht nach Willkür regiert, sondern die Rechte „des Volkes, der Stände und des Oberhauptes“ auf das genaueste klargelegt sind (M. 73, III, 179). Demnach liegt nicht in dem Absolutismus mit dem „l'état c'est moi“ Ludwigs XIV. das Verfassungsideal Wielands, sondern in dem despotisme éclairé mit dem obersten Grundsatze des Antimachiavell Friedrichs „le prince le premier domestique,“ jener Verfassungsform, von der man vor der französischen Revolution allgemein das Heil erwartete. Wenn Staatsmänner ihr anhingen, ein Pombal in Portugal, Aranda, Figueroa und Campomanes in Spanien, Struensee in Dänemark, Gustav III. in Schweden[1]) und vor allem Friedrich der Große und Joseph II. in Deutschland ihre Volksbeglückungspläne zu verwirklichen trachteten, so ist es ganz natürlich, daß auch die Theorie, die zwischen Absolutismus und Volksrechten zu vermitteln suchte, eine Lösung der Verfassungsfrage nach dieser Richtung anstrebte, und so schreitet auch zunächst Wieland, seiner politischen Gesinnung entsprechend, nicht zum Rechtsstaate Rousseaus mit repräsentativen Formen vor, sondern bleibt bei dem Wohlfahrts- und Polizeistaate des 18. Jahrhunderts stehen.

Dieser fußt auf dem der „Volkssouveränität“ entgegengesetzten Begriffe von der Unmündigkeit der Masse; da die Plebs selbst unfähig ist, ihre Interessen zu vertreten, muß alles von oben herab geregelt werden. „Welche Ungereimtheit, es auf die Weisheit oder das gute Glück des Unmündigen ankommen zu lassen, was für Gesetzen, unter welchen Bedingungen und wie lang' er gehorchen wollte!“ (II, 167.)

Die Anschauung Lucians, daß das gemeine Volk, der Kehricht (ὁ σύρφαξ), immer borniert bleiben werde, die sich dann bei Fénelon, Haller,[2]) Voltaire[3]) und Iselin[4]) wiederfindet, hat auch Wieland zu der seinigen gemacht (vgl. 18, 79, 361 f.;

[1]) Vgl. Widmann a. a. O. 116.
[2]) Ebenda 126.
[3]) Vgl. Rentsch a. a. O. 8.
[4]) Gesch. der Menschh. II, 383.

40, 58, 70), und darum hat er, ebenso wie Thomas Morus,[1]) vor der staatlichen Einsicht der Menge nicht die geringste Achtung. Der Bürgerstand, der dann in der weiteren Entwicklung zur Zeit der Revolution eine so bedeutende Rolle spielen sollte, wird von ihm völlig unterschätzt.

Hand in Hand mit dieser Anschauung geht auch die Mißachtung vor repräsentativen Körperschaften. So sagt er in dem Aufsatze über das göttliche Recht der Obrigkeit (M. 77, IV, 140; später gestrichen) unter einem nicht mißzuverstehenden Hiebe auf den deutschen Reichstag zu Regensburg, daß „die gescheidtesten Leute... anstatt über die wichtigsten Gegenstände der Menschheit zu deliberieren, sich just in corpore so albern betragen, sich nicht verstehen, Zeit mit Nebendingen verlieren, über die klärsten Dinge so viel schwatzen, als ob sie ausgemachte Abderiten wären". Auch hat ihn die Mißwirtschaft der Ständevertretung mit ihrer Interessenpolitik zu der Anschauung gebracht, daß die Volksvertretung überhaupt illusorisch ist, da die einzelnen Abgeordneten unter dem Deckmantel, Volksrechte zu wahren, immer in Wirklichkeit nur ihre „Privatabsichten" verfolgen (40, 64).

Folgerungen hiervon sind die Annahme eines patriarchalischen Verhältnisses zwischen Fürst und Volk, das sein Urbild in der Theokratie der Welt hat (II, 167). Wie schon in dem Entwurfe zu dem geplanten Essay (Schnorrs Archiv XIII, 198), so wird auch im goldenen Spiegel den Regenten als unfehlbares Mittel empfohlen, „nur nach dem Willen des obersten Gesetzgebers auszuspähen", und ihnen der Titel „Unterkönige Gottes" beigelegt, die dann aber auch gleich dem obersten Gesetzgeber an die einmal gegebenen unabänderlichen Gesetze gebunden sind: „Nicht der König darf durch das Gesetz, sondern das Gesetz durch den König regieren" (II, 172). Damit sind wir zum obersten Grundsatze des „despotisme éclairé" gelangt.

Diesen Standpunkt vertritt Wieland freilich erst seit der Mitte der sechziger Jahre. In seiner Jugend ist er Republikaner. Das Reichsstädtchen Biberach, die platonische Jugend-

[1]) Vgl. Mohl I, 181.

richtung, der Aufenthalt in der republikanischen Schweiz und Bodmers[1]) Einfluß erklären das hinlänglich. So hatte er schon in der Verteidigungsschrift des Noah die Republik über die Monarchie gestellt, und wenn er dieses Urteil auch in dem „Traume die Eidgenossenschaft zu verjüngern" ein wenig einschränkt (vgl. Seuffert, Viertelj. f. Lit.-Gesch. I, 348), so bleibt er doch in der Jugendzeit Anhänger jener Staatsform, der er auch in der Züricher Abschiedsrede den Vorzug vor dem verkommenen monarchischen Frankreich gibt (Viertelj. f. Lit.-Gesch. II, 590). Bezeichnenderweise ist es nicht die demokratische Republik, die dem jungen Dichter als Verfassungsmuster vorschwebt. Wie Montesquieu und Rousseau Bewunderer der wohlorganisierten Berner Aristokratie sind und Haller in späteren Jahren ihr völliger Anhänger wird,[2]) schwärmt auch Wieland für den gepriesenen Freistaat. Er hat sich darüber selbst geäußert: Die Verfassung von Bern sei ihm über alles gegangen; das Ideal selbst ausgenommen, hätte er sich nichts Vollkommeneres denken können, „und noch mehrere Jahre nachher endigten sich alle Konversationen, wenn zufälligerweise von guter oder schlechter Regierung, von Regierungsformen, von glücklichen oder unglücklichen Untertanen und dergl. die Rede war, von meiner Seite fast immer mit einer enthusiastischen Lobrede auf die Bernische Aristokratie" (vgl. N. T. M. 92, I, 305 ff.). Aus dieser Bemerkung können wir ersehen, daß bei Wieland doch die republikanischen Neigungen noch länger angehalten haben, als man gewöhnlich annimmt. Böttigers Mitteilung, daß Wieland in seiner Biberacher Zeit „einen gewaltigen Haß gegen alle Könige hatte" (Böttiger, Lit. I, 251 f.), dürfte, wenigstens bis zum Jahre 1765, durchaus nicht, wie Seuffert annimmt (Viertelj. f. Lit.-Gesch. I, 349), ein bloßes Spiel mit antidynastischen Äußerungen gewesen sein. Wieland sagt über die Zeit seines Umschwunges in jener Notiz: „Das bekannte Betragen der Herrn von Bern gegen J. J. Rousseau, an welches ich noch jetzt, nach so vielen Jahren, nicht mit gelassenem Mute denken kann, gab jener enthusiastischen Vorstellung einer

[1]) Vgl. Seuffert, Mitteilungen aus Wielands Jugendalter: Euphorion. Ergänzungsheft III, 93 (vgl. Ag. B. II, 146).

[2]) Vgl. Widmann a. a. O. 159 ff.

Aristokratie, wie noch keine gewesen, den ersten Stoß." Damit werden wir auf das Jahr der Vertreibung Rousseaus von der Petersinsel im Bieler See, also 1765, verwiesen. Im Jahre 1766 erschien dann die erste Ausgabe des Agathon und hier ergeht es dem Helden ganz ähnlich. Er wird aus Athen verjagt und lernt die Gebrechen der republikanischen Staatsform aus eigener Erfahrung kennen. Auch die Republik im Diogenes hat nach Wielands eigenem Geständnis den Zweck, zu erweisen, daß „die Bedingungen, unter welchen eine wahre Republik auf dieser Erde möglich wäre, gar nicht sublunarisch sind" (Böttiger, Lit. I, 205). Wieland ist also zum entschiedenen Gegner der Republik geworden.

Aber auch die despotischen Neigungen des Grafen Stadion ärgern ihn,[1]) und der Schluß der ersten Fassung des Agathon zeigt uns an dem Schicksale des Helden am Hofe des Tyrannen Dionysius von Syrakus Wielands Gegnerschaft auch dieser Staatsform gegenüber. Er ist jetzt Anhänger des „despotisme éclairé", und die näheren, positiven Ausführungen, die im Agathon-Romane noch fehlen, gibt uns der goldene Spiegel.

Wenn indes auch der oberste Grundsatz des Antimachiavell, der Fürst solle die Macht haben, „alles Gute zu tun, was er will, ohne auch die traurige Freiheit, Böses zu tun, zu behalten" (II, 166), das Leitmotiv der Verfassung Tifans ist, so darf doch diese und der aufgeklärte Despotismus nicht völlig identifiziert werden. Gemäß seiner Stellung zum Contrat social räumt Wieland vielmehr dem Volke doch eine Art von Vertretung ein, die zwar keine Initiative hat, aber mit wichtigen Prohibitiv-Befugnissen ausgestattet ist. Die Verordnungen des Königs werden von eigens dazu eingesetzten Provinzialständen auf ihre Übereinstimmung mit den Grundgesetzen geprüft. Verwerfen drei Viertel dieser Stände eine Verfügung, so darf der König nicht weiter auf ihr bestehen, und dieses Recht der Stände soll „im Notfall sogar mit Gewalt" (II, 172) verfochten werden. Ebenso ist dieser Ständeausschuß — nach Art der französischen États généraux gebildet, mit dem Unterschiede, daß auch das Landvolk als vierter Stand herangezogen

---

[1]) Vgl. Böttiger, Raumers hist. Taschenbuch 10, 423.

wird — befugt, Beschwerden[1]) bei dem Könige vorzubringen, denen dieser Abhilfe schaffen muß (II, 171). Wir haben es also immerhin nicht mehr mit dem reinen patriarchalischen Despotismus, den Fénelon im Telemach und Haller im Usong verficht, sondern mit einer Verfassung zu tun, die auf die folgende Entwicklung hindeutet, mit einer Übergangsform vom „despotisme éclairé" zur Konstitution. Daher konnte Wieland auch später behaupten, er habe schon im goldenen Spiegel die Anschauungen über Volksrechte vorgetragen, welche die französische Revolution verwirkliche (S. 3). Freilich legt er damit erst nachträglich, gerade unter dem Einflusse seiner durch die Revolution geänderten Anschauungen über die Mündigkeit des Volkes, auf dieses repräsentative Element einen Nachdruck, den man im goldenen Spiegel noch vermißt; denn hier ist, wie schon hervorgehoben, eine Scheidung der Exekutive und Legislative ausdrücklich verworfen: „Es geziemt also allein dem Könige, zugleich der Gesetzgeber und der Vollzieher der Gesetze zu sein" (II, 167). Immerhin ist der genannte fortschrittliche Faktor als Ansatz zu den späteren Anschauungen während der Revolution hervorzuheben.

Die einheitliche Weiterbildung wird zunächst durch eine Schwankung unterbrochen, deren Ursache wir in persönlichen Verhältnissen des Dichters zu suchen haben.[2]) Seiner mißmutigen Stimmung infolge der Amtsentsetzung als Prinzenerzieher im Jahre 1775 gibt Wieland in der „Geschichte des weisen Danischmend", der die Gunst seines Herrn verloren, einen unzweideutigen Ausdruck. „Gegen die großen und die kleinen Sultane reißt die Mäuler auf!" (18, 103). Auch die plötzliche Rückkehr zu den politischen Jugendanschauungen müssen wir als eine Folge dieser krankhaften Gereiztheit des Dichters auffassen. In dem Unabhängigkeitskampfe der Kolonien von Nordamerika gegen das Mutterland stellt er sich auf die Seite der Freistaaten und verkündet schwärmerisch deren Lob: „Hunderttausende von Einem durch sie alle hinströ-

---

[1]) Diesen „droit de petition" rechnet Wieland auch zur Zeit der Revolution zu den „wesentlichsten und unverlierbaren Rechten des Volkes" (vgl. N. T. M. 92, III, 416 f.).

[2]) Vgl. Seuffert, Viertelj. f. Lit.-Gesch. II, 582 f.

menden Geiste belebt, die mit hohem Mute, standhaft und unerschütterlich, die unverlierbaren Rechte der Menschheit behaupten etc.“ (vgl. 49, 142 f.).

Indes lenkte Wieland mit dem Aufsatze „Über das göttliche Recht der Obrigkeit“ (1777) wieder in seine gewohnte Bahn ein, und erst die französische Revolution ist hier von größtem Einflusse auf seine weiteren Ansichten.

Von vornherein erkennt er der französischen Revolution angesichts ihres Zweckes die Berechtigung zu (41, 160) und ist darum ebenso wie der Prinz August von Gotha[1]) ein Anhänger des Nicht-Interventionsprinzips (vgl. N. T. M. 91, II, 436 ff.); aber er steht doch auf seiten der Gemäßigten. Nicht Umsturz, sondern Beseitigung der Mißstände des ancien régime ist seine Parole. Darum tritt er, gemäß seiner Anschauung vom Wesen des Staates, für eine starke Zentralgewalt ein und verwirft alle Bestrebungen, die den König nur zu einem Titularmonarchen (vgl. N. T. M. 91, III, 134), einem Archontenkönig der Griechen, einem rex sacrificulus der Römer (vgl. 41, 50 und 60) machen wollen. Entschieden spricht er sich aus demselben Grunde später auch für das absolute Veto des Königs der überwiegenden Macht der Nationalversammlung gegenüber aus (vgl. N. T. M. 92, II, 53 f.). Jetzt ist eine genaue Verteilung der politischen Gewalt (vgl. N. T. M. 91, III, 146 f.; N. T. M. 93, I, 304, Anmerk.) im Sinne Montesquieus sein Verfassungsideal. Die „drei Mächte der Staatsverwaltung, die gesetzgebende, richterliche und vollziehende, sollten einander im gehörigen Gleichgewicht halten“ und dementsprechend die gesetzgebende von der vollziehenden und letztere von der richterlichen Gewalt getrennt sein (41, 71).

Damit macht Wieland den wesentlichsten Fortschritt in seiner politischen Entwicklung: er geht über zur Anerkennung der englischen Verfassung, zur konstitutionellen Monarchie. Zahlreich sind die Stellen,[2]) an welchen er ihr Lob singt, nachdem er sie vorher der Erwähnung nicht für wert gehalten. Jetzt verdankt England seiner Meinung nach überhaupt seine

[1]) Vgl. L. Geiger a. a. O.

[2]) Vgl. N. T. M. 91, III, 121; 92, II, 54; 92, III, 206; 92, III, 392; 41, 117, 161.

;anze Größe, seine Macht, seinen Reichtum und seinen ebenso oliden als glänzenden Wohlstand dieser Verfassung (vgl. N. '. M. 93, I, 306). Seine alte Anschauung über die Unmündig- :eit des Volkes läßt er fallen: „Die Menschheit hat in Europa ie Jahre der Mündigkeit erreicht", schärft er 1793 unter dem ngstlichen Zurufe „videant consules" den deutschen Macht- abern ein (41, 271; vgl. 27, 333) und widerruft auch sein rüheres Urteil über die repräsentativen Körperschaften (vgl. 1, 5 f.).[1]) Darum empfiehlt er jetzt den Franzosen das Zwei- :ammersystem (vgl. 41, 130 und 134), von denen das „Ober- aus (chambre haute)"[2]) (vgl. 41, 156) nach dem englischen Iuster gebildet werden solle aus „den Bischöfen und den ltesten, ansehnlichsten und durch eine lange Reihe verdienst- oller Vorfahren glänzendsten Familien". (41, 130 ff.) Be- eichnend aber bleibt für Wieland sein Eintreten für eine mög- ichst starke ausführende Zentralgewalt; diese darf nicht nur in leerer Name sein, sondern muß mit allen Machtbefugnissen usgestattet werden, die sich irgendwie mit liberalen Grund- ätzen vertragen. Selbst die beste Staatsverfassung taugt nach einer Meinung nichts, wenn die Gesetze nicht vollzogen werden; auf diesen Punkt, auf die gesetzmäßige Allgewalt der exe- :utiven Macht kommt also alles an" (N. T. M. 91, III, 134; gl. auch N. T. M. 91, I, 420, Anmerk.), und dieser Talisman arf dem Volke nicht zerbrochen werden (vgl. 41, 74). Die ‚Allgewalt der Exekutive, aber zugleich auch deren Gesetz- näßigkeit" sind die beiden Brennpunkte, von welchen aus Wieland die ganze Revolution beurteilt. Sie bilden auch im resentlichen die Grundgedanken der Reformen Tifans, und Wieland macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die Keime u seiner jetzigen Stellungnahme schon im goldenen Spiegel 'orgebildet seien. Denn wenn er zum Bestande einer Kon- titution eine Klassenordnung (vgl. 40, 398) mit genau be- grenzten Rechten und Pflichten verlangt (vgl. N. T. M. 91, II, 121) und in der französischen Revolution überhaupt nur

[1]) Dieses Urteil schränkt Wieland allerdings bald wieder ein (vgl. N. T. M. 92, III, 388; Ag. B. IV, 214).

[2]) Der Prinz August von Gotha verspottet ihn dieses Vorschlages wegen vgl. L. Geiger a. a. O.).

das Bestreben sieht, „eine durch Grundverfassung und Geset auf bloß wohltätige Wirksamkeit eingeschränkte Monarchi (N. T. M. 91, I, 432) ins Leben zu rufen, wenn er weiter der Not nach einem Tifan als Retter ruft und 1793 diesen Dumouriez gefunden zu haben glaubt (vgl. Ag. B. IV, 28), wird uns der Zusammenhang mit der Verfassung des golden Spiegels klar. Der Unterschied und Fortschritt zugleich : der, daß nun die „Grundverfassung" nicht mehr gesichert wi durch aufgezeichnete Gesetze, über deren Ausführung ein se fraglicher Faktor wacht (der Ständeausschuß, der eben in d Gestalt der états généraux seine Unzulänglichkeit erwies hatte), sondern durch eine Volksvertretung im englischen Sin

Nachdem Wieland zwischen dem alten, absolutistisch Wohlfahrtsstaate und den modernen, konstitutionellen For rungen vergeblich einen Ausgleich erstrebt hat, schreitet zur Konstitution selbst fort.

Hat hier die Revolution den Dichter zur Anerkennu des einen großen Satzes aus dem Esprit des lois genötigt, hat sie ihm das zweite Grundgesetz jenes Werkes, den re tiven Wert jeglicher Verfassung (N. T. M. 92, I, 296, Anmerk bestätigt. Er empfindet es als unmöglich, Frankreich zu d alten Absolutismus zurückzuführen, sieht aber in der Repub das entgegengesetzte Extrem, zu dem die Franzosen noch ni reif seien (vgl. N. T. M. 91, III, 132). Wenn jene Besta haben solle, dann dürfe man nicht eine große Gesamtrepub gründen, in der Paris doch die einzelnen Departements tyr nisieren werde, sondern müsse das Land in eine Reihe v autonomen kleineren Erbstaaten[1]) zerteilen (vgl. 41, 251 f Solch eine republikanische Verfassung auf unionistischer Gru lage nach Art der amerikanischen Republiken hielt Wiela allenfalls für möglich; aber trotzdem ist „der Größe, den] dürfnissen und dem Charakter der französischen Nation" (T. M. 91, III, 120 f.; vgl. 41, 408) nur die konstitutione Monarchie angemessen. Dieses relative Moment aber ist e scheidend für den Wert einer Verfassung. Darum sagt Nu

[1]) Jedenfalls dachte sich Wieland diesen Staatenbund auf der hi rischen Grundlage der alten Provinzen von Frankreich und zeigt sich da als Gegner der ungeschichtlichen Departements-Einteilung.

11. Göttergespräche, er würde nicht „das Urbild der voll-
mmensten Gesetzgebung vom Himmel stehlen", sondern den
nschen die besten Gesetze geben, „deren sie gegenwärtig
ig wären" (40, 324; vgl. auch 41, 309; N. T. M. 91, I,
). Auch die vollkommenste Konstitution sei eine „utopische
publik", solange man nicht den Menschen vernünftig zu
chen gelernt habe. Man solle also aufhören, dem Begriffe
onstitution" eine so große Bedeutung beizulegen, und viel-
hr bei dem Einzelnen einsetzen, daß er „vernünftiger und
ralischer" werde (41, 403 ff.). Wieland berührt sich hier
Schillers Forderung in den ästhetischen Briefen, erst Bürger
l dann Verfassungen zu schaffen, und mit Goethe, der eben-
den Nachdruck auf den „Bürgersinn" legt und politische
dung des Einzelnen verlangt.[1])

In dieser Erkenntnis hält Wieland zur Zeit der Revolu-
n die deutsche Reichsverfassung für vollständig dem Volks-
rakter entsprechend (vgl. 41, 289, 308; N. T. M. 92, II,
und N. T. M. 94, I, 274 ff.). Begeistert hebt er in den
etrachtungen über die gegenwärtige Lage des Vaterlandes"
sen kulturelle Errungenschaften, den „Flor der Wissen-
aften, öffentliche Erziehungsanstalten, Schulen und Universi-
en, Denk- und Preßfreiheit" hervor (41, 312) und kann sich
diesem Aufsatze des Lobes kaum genug tun. Ja sogar die
uptstadt, über deren Mangel er sich früher so oft beklagt
te (vgl. 40, 153; L. W. II, 24, 43, 48, 70, 76), entbehrt
jetzt „gern".[2]) Die Deutschen könnten so mit ihrer Ver-
sung recht zufrieden sein und ihr mittels einiger Reformen
ar eine Vollkommenheit verleihen, daß sie „keine Nation
der Welt um die ihrige zu beneiden Ursache hätten"
T. M. 91, II, 434 f.).

In diesen Äußerungen Wielands werden wir indes viel
niger seine objektive Meinung zu sehen haben als das be-
mene Urteil eines konservativen Mannes, der in der Zeit
Leidenschaft ein offenbares Übel nicht noch verschlimmern

[1]) Vgl. Hempel XI, 83 und Venet. Epigr. 56. Hempel II, 148.

[2]) Zweifellos sind die trüben Erfahrungen mit Paris, von dem er in
Revolution ganz Frankreich tyrannisiert sieht, von großem Einfluß auf
es Urteil.

will, weil er Rückschläge der französischen Verhältnisse
sein Vaterland fürchtet (vgl. 41, 316, 385, 422). Das zei
uns die absprechenden Äußerungen Wielands über die Rei
verfassung vor der Revolution. Im goldenen Spiegel sind
politischen Verhältnisse in Scheschian, bevor Ogul Kan
erobert, unschwer als eine Satire auf Deutschland zu erke
(S. 11 f.). Ebenso ist in den „Unterricht eines alten persis
Monarchen an seinen Sohn" eine Verspottung der Zust
im Reiche[1]) eingeflochten, und in einem Briefe an Merck
Jahre 1776 spricht Wieland von der „fatalen Verfassung"
Reiches, „die bei uns Teutschen die Quelle so unzähl
Übels ist" (vgl. auch M. 73, II, 174 f.). Sodann erörter
in dem „Patriotischen Beitrag zu Deutschlands höchstem F
(40, 133 ff.) die Vor- und Nachteile der deutschen Verfas
und kommt zu dem Schlusse, daß diese sich so die W
halten, daß man den Zusammenbruch des Reiches wohl
tragen könne. Wie ferner Wieland gleich zu Beginn
Revolution das deutsche Volk nicht „reif für gewisse W
heiten" hält (46, 163), so wirft er ihm auch 1791 Rückstä
keit den Franzosen gegenüber vor und urteilt von
kulturellen Verhältnissen Deutschlands ziemlich abfällig.
den Fortschritten in Frankreich werde bei den Deutschen
in hundert Jahren Zeit zu reden sein" (N. T. M. 91, I, 4
Dann erst folgen in der Zeit der Not die angeführten
stigen Urteile; nachdem aber die Leidenschaften des Auf
unter der Herrschaft des Direktoriums sich etwas gelegt h
und mit der eintretenden Ruhe und Ordnung die Revolut
gefahr für die Nachbarvölker beseitigt schien, nimmt Wie
seinen alten Standpunkt wieder ein. Das ist um so beg
licher, als das Reich sich eben den französischen Wa
erfolgen gegenüber ohnmächtig gezeigt hatte. Wielands
nische Bemerkung von der deutschen Verfassung, „d
Vortrefflichkeit und heilbringende Früchte so überzeugend
Tage liegt" (Ag. B. IV, 106), ist so nicht mehr als der

[1]) Widmann (a. a. O. 216) hat nach Hirzels Vorgange in dem g
Artikel eine Rezension des Usong gesehen und die genannte Stelle fäls
auf Berner Verhältnisse gedeutet (vgl. Seuffert, Anz. f. d. Alt., XXI,

ıck einer unantastbaren Wahrheit. Im Jahre 1797 zitiert das Wort Goethes:

„Das heil'ge röm'sche Reich,
Wie hängt's nur noch zusammen!"

d gebraucht den Vergleich, daß es jetzt „wie ein aufge-ıter Besen auseinanderfalle" (vgl. Ag. B. IV, 196; vgl. auch ttiger, Lit., I, 186). Er ist neugierig, wie die Teilung vor h gehen wird, und am meisten auf die Haltung Preußens spannt. Dem entspricht es völlig, wenn Böttiger (a. a. O. 216) mitteilt, Wieland habe die Rettung Deutschlands darin sehen, daß nach Auflösung des Reiches Preußen und Österreich bständig fortbestehen und die deutschen Fürsten Vasallen ser beiden Staaten werden sollten.

Erst die politische Vernichtung Preußens, die Gründung s Rheinbundes und Hand in Hand mit diesen Verhältnissen r vollständige Niedergang deutschen Empfindens öffneten dem chter die Augen, und jetzt findet er warme Töne für die te Verfassung (vgl. Horn, 342; L. W. II, 181). Nament-h bedauert er den Fall der alten freien Reichsstädte, deren rger „aus freien, biedern, alt- und echt deutschen Männern ... Franzosen" verwandelt würden (L. W. II, 206). Den be-ltesten Ausdruck aber findet diese Stimmung in einem der ten Briefe des greisen Wieland vom Jahre 1812. „Mich eressiert in meinem achtzigsten Jahre nichts so wie die te deutsche Verfassung ... alles, was die neue Zeit daran ändert, zerstückelt, zersetzt und zertrümmert hat, empört ch oder ekelt mich an; und dabei bleibt's" (L. W. II, 226f.).

Wenn wir uns nach dieser Übersicht Wielands Stellung-hme zu den einzelnen Verfassungsformen vergegenwärtigen, ist immerhin bezeichnend, daß sich der Dichter niemals für e Demokratie begeistern konnte. Seiner Meinung nach haben e Griechen nur dieser Staatsform den Untergang ihrer natio-len Selbständigkeit zuzuschreiben (vgl. 41, 198, 249f.). Ihre schichte zeigt ihm, daß der Pöbel immer den verständigeren, eineren Teil einer Nation tyrannisiert, zumal wenn ein Dema-ge der Abgott des Volkes wird. Kleon und Alkibiades ben historische Beispiele hierfür ab (vgl. 45, 173). Die

Demokratie stellt an die Tugend der Bürger Anforderung die diese nie erfüllen können (46, 284; vgl. 41, 263 f.). Wirklichkeit besteht darum eine reine Demokratie überha nicht, sondern diese ist immer von aristokratischen Form wenigstens eingeschränkt (vgl. 41, 248 f.). Das Maß der le teren sei ausschlaggebend für den Bestand einer demokratisch Verfassung. Zureichend seien sie in Solons Gesetzgeb gewesen, die darum hätte „stets Regulativ der Athener bleil sollen. Er hatte das rechte Temperament zwischen Ari kratie und Demokratie gefunden" (Böttiger, Lit. I, 18 Tatsächlich tritt aber zu leicht eine Verschiebung nach einen Richtung ein, und es gewinnt dann entweder der de kratische, der brutalste, oder der aristokratische, der drückend Despotismus die Oberhand (vgl. N. T. M. 92, I, 306). sieht Wieland in der Aristokratie die „Souverains-Seigneu ganz im Widerspruche mit der Verfassung, nach welcher all die Gesetze souverän sein sollten, auftreten (vgl. Ag. B. 235) und die ursprünglich freien Germanen in der Feud verfassung ihre Rechte verlieren (47, 54). Am bemerke wertesten sei die ständige Verschiebung bei den Griechen, vermöge dieses Hin- und Herschwankens zwischen den einzel Staatsformen überhaupt zu keiner Ruhe kommen konn (41, 249 f.).

Gerade die Stabilität, jenes so wichtige Prinzip der Be teilung des Wertes einer Verfassung (S. 39), wird eben nur der Monarchie gewährleistet, und darum scheint Wieland „Monarchie die natürlichste und zweckmäßigste aller Regierun formen" (40, 361). Dafür spreche schon der Umstand, daß s bei den Naturvölkern niemals die Demokratie oder Aristokra vorfinde (vgl. 40, 362), sondern daß hier einfach das W Homers Geltung hätte: „Vielherrscherei taugt nichts" (199; vgl. 40, 269).

Nur bei einem kleinen Staatswesen hält Wieland, die tarentinische Republik unter des Archytas Leitung Agathon zeigt, diese Verfassungsform für möglich. Für gr und mächtige Völker dagegen ist „die monarchische Regieru zweckmäßig eingeschränkt, die angemessenste"; denn sie ka am ehesten die drückenden Folgen der notwendigen Unglei

ait abschwächen „und zum größeren Wohl des Ganzen aus:hlagen“ machen (vgl. 40, 349).

IV.

Verhältnis von Obrigkeit und Untertan.

Im Zeitalter des Despotismus, in dem das Verhältnis on Obrigkeit und Untertan der gesetzlichen Regelung, die es arch die Konstitution erfuhr, noch vollständig ermangelte, ußte dieses Kapitel naturgemäß eine ebenso große Rolle nielen, als es später hinter Verfassungsfragen zurücktrat. So erstehen wir Friedrich Karl von Mosers Schrift „Der Herr ad der Diener,[1]) geschildert mit patriotischer Freiheit“ (Frankurt 1759), wo für dieses Verhältnis wenigstens gewisse Grundesetze aufgestellt wurden, und wir begreifen auch die einehende Würdigung dieser Frage seitens Wielands.

Zunächst steht für ihn fest, daß die Menschen überhaupt giert werden müssen. Es ist ihm „Ordnung der Natur“, aß die Menschen als Untertanen auf die Welt kommen, wie ie Kinder als Untertanen der Eltern (40, 269), und wie er die ölker nur als große Familien betrachtet, sieht er in dieser it allen Verteidigern des Absolutismus, von Jean Bodin anefangen, auch das Prototyp (vgl. 40, 301) für das politische 'erhältnis zwischen Regierung und Regierten. Die Auffassung es goldenen Spiegels „Vater des Volks zu sein, ist der größte hrentitel“ (II, 45), den ein Fürst sich erwerben kann, kehrt ı Wielands politischen Werken, vom Cyrus angefangen (vgl. , 45; 49, 65 etc.), immer wieder.

Hatte Wieland in seinem Jugendepos auf dem Standankte gestanden:

> „Daß die Geburt nicht Könige macht; daß höhere Tugend,
> Höhere Weisheit nur, nicht Thronen, nicht Diadem ihn
> Über die Völker erhöhn“ (4, 49 f.),

ı ist in den Königen von Scheschian diese platonisch utopische forderung stark eingeschränkt worden. Allerdings bleibt es ach hier Pflicht des Fürsten, sein ererbtes Gut durch eine öglichste Ausbildung zu verdienen, und Tifan handelt gewiß

---

[1]) Im engeren Sinne = Beamter; aber auch im weiteren = Untertan braucht.

nach diesem Grundsatze, aber andrerseits liegt doch der Nacl
druck auf dem Begriffe der Erblichkeit. So wird das Recht d(
Tyrannen Isfandiar an die Krone für unverletzlich erklärt u
der auf den Schild erhobene Tifan vom Dichter noch obendrei
zum rechtmäßigen Erben seines Vorgängers gemacht. No
stärker hervorgekehrt wird dieser Standpunkt in dem Aufsat
„Über das göttliche Recht der Obrigkeit oder über den Lehrsat
daß die höchste Gewalt in einem Staate durch das Volk g
schaffen sei" (40, 49 ff.) aus dem Jahre 1777. Dieser bedeut
nicht, wie Herchner annimmt (a. a. O. 8), ein Abweichen v
den Ideen des goldenen Spiegels, sondern vielmehr eine folg
richtige Weiterbildung derselben. Ein Widerspruch wäre n
vorhanden, wenn Wieland in dem genannten Aufsatze wirklic
wie seine Gegner behaupten, die historische Entwicklung a
alleinige Rechtsquelle hingestellt hätte. Das ist aber nic
der Fall. Als Anhänger des despotisme éclairé, jener Staat
form, die gewissermaßen einen Ausgleich zwischen dem hist
rischen Prinzipe der Erblichkeit und dem philosophischen d
Persönlichkeit anstrebt, konnte Wieland dem Naturrechte, de
er sonst so oft das Wort redete, nicht derartig in das Gesic
schlagen. Er durfte das um so weniger tun, als er noch zw
Jahre vorher das Lob der amerikanischen Freiheitskämpf
offen ausgesprochen hatte (S. 47). Seine Feinde freilich hab
den Aufsatz nie anders aufgefaßt. Zunächst veranlaßte er d
Bruch mit Jacobi. Dieser veröffentlichte im Deutschen Museu
1778 eine Entgegnung, in der er Wieland die Behauptung unte
schob, gesetzlose Gewalt sei die Quelle alles Rechtes. [1]) Infolg
dessen gab Wieland einen Kommentar (42, 372) im Prologe zu
Schach Lolo (21, 312 ff.) und stellt uns diesen selbst als e

---

[1]) Jacobi führt in einem Briefe an Elise Reimarus als Quelle f
Wielands Aufsatz Linguets Annales politiques, civiles et littéraires
XVIIIe siècle an, weil Wieland zwei Abhandlungen aus denselben „sur
droit de la force" ihm als Schriften angepriesen habe, „welche eine Men
neuer Ideen erweckten" (vgl. J. B. I, 321 ff.). Jacobis Angabe ist fals
aus folgenden Gründen: Einmal hat er den Sinn des Aufsatzes nicht v
standen (s. oben). Dieser ist keine Verteidigungsschrift des Rechtes d
Stärke; und somit kommt Linguet als Quelle höchstens insofern in Betrac
als er die äußerliche Anregung dazu bot, Linguets Behauptung entgeg
zutreten. Tatsächlich hatte Wieland auch schon früher zu dem droit de

„königliches Vieh“ vor (21, 327), dessen „göttliches Recht“ auf ebenso fraglichem Grunde beruht als das „Faustrecht, Knittelrecht, Schwert- oder Nationalpiken-Recht“ (vgl. N. T. M. 92, III, 411), das die französischen Sansculotten iure divino ausüben. Indes hatte auch diese Abwehr Wielands Klarheit nicht gebracht. Im Januarhefte des Deutschen Museums 1781 (70 ff.) hatte ein Sr. (Schneider in Dresden) Wieland gegen Jacobis Angriffe in Schutz genommen, dabei aber den Dichter wiederum mißverstanden. Ihm trat, nach einer nochmaligen Erörterung der Frage seitens Jacobis im Deutschen Museum 1781, J . . . b (Jakob in Halle) im Merkur 1787 (I, 239 ff.) entgegen, und hieran knüpft Wieland (259 ff. = 42, 372 ff.) einige Bemerkungen zu seiner Rechtfertigung. Die Auffassung, als habe er die Stärke als Prinzip des Rechtes hingestellt, weist er zurück und spricht von der „handgreiflichsten Ironie“, die in dem ius divinum liege. Er sehe sich daher gezwungen, seine Ansichten klipp und klar in einer Abhandlung zu erörtern. Dieses Versprechen erfüllt er in der noch in demselben Jahre erschienenen „Lustreise ins Elysium“ (40, 241 ff.). Wenn wir diesen Aufsatz durchsehen und dann an die berüchtigte Abhandlung über das göttliche Recht herantreten, so werden wir ohne weiteres den Geruch der Ironie[1]) verspüren. In Wirklichkeit sind sie nicht das, als was sie

force Stellung genommen. Wie Iselin (a. a. O. I, 234, 258, 301, 307) dieses „Recht des Stärksten“ als „barbarisches Recht“ verwirft und gegen die Auffassung eifert, als sei es „göttliches Recht“ (a. a. O. II, 402), stellt auch Wieland im goldenen Spiegel den „wohltätigen Eroberer“ Alexander dem Gewaltmenschen Attila gegenüber (Ausg. 1772, III, 13 und Anm. = II, 10 und Anm. 329) und berichtigt den Satz des Aristoteles, der Starke sei der natürliche Herr des Schwächeren, dahin: „Gewalt und Stärke gibt kein Recht, die Schwachen zu unterwerfen, sondern legt ihren Besitzern nur die natürliche Pflicht auf, sie zu beschützen“ (Ausg. 1772 III, 167 = II, 102; vgl. dazu 13, 198 f.). Zum Überflusse könnten noch die abfälligen Urteile angeführt werden, die Wieland über den „Sophisten“ Linguet und seine Annalen fällt (vgl. 48, 48 ff.; M. 80, IV, 33; Wagner I, 138, 144).

[1]) Es ist hier Wieland ähnlich ergangen, wie mit seiner ironischen Verteidigung des Nachdruckes (M. 1780, Juniheft); auch diese hatte man für bare Münze genommen, und Wieland hatte Gelegenheit einzusehen, „wie gefährlich es sei, sich unter Böotiern der Ironie zu bedienen“ (M. 85, II, 171; vgl. auch 158 und 159).

sich ausgeben, eine blinde Verteidigung des absolutesten Despotismus; daher bedeuten sie auch nicht den Bruch mit den Anschauungen des goldenen Spiegels. Nur der Ausgangspunkt ist ein anderer. In dem Romane wird Tifan als der Weise hingestellt, der Achtung vor dem Naturrechte hat, und damit die Erblichkeit verbunden; in dem „göttlichen Recht der Obrigkeit“ dagegen an der Ironisierung des ius divinum gezeigt, daß die philosophische Forderung [1]) neben der historischen doch auch eine Realität sei. Der Herrscher ist an die Gesetze der Vernunft, als der göttlichen Ordnung der Dinge, gebunden und insofern iure divino; der Tyrann dagegen, der nur seine Willkür kennt, darf aus seiner Gewalt allein nicht eine verbindliche Rechtsquelle schaffen. So konnte Wieland auch noch 1789 vollständig im Einklange mit dieser Anschauung anläßlich der Beurteilung einiger Verse von Gleim (N. T. M. 96, I, 226) schreiben, „daß nicht das Recht des Stärkern, sondern das Gesetz Gottes im Menschen, die Vernunft, regieren müsse“ (vgl. 41, 32; vgl. 41, 366). Wieland ist also auch in der Zeit, in welcher er das Verhältnis zwischen Obrigkeit und Untertan als das der Kinder zu den Eltern definiert, doch der Anschauung, daß nicht der Wille des Fürsten, sondern die Gesetze als Ausfluß der Vernunft Träger der Souveränität sind; an diese ist auch der Herrscher gebunden. Damit zeigt sich Wieland als Anhänger des Antimachiavell, nach dem der Fürst nur auf wohltätige Wirkung zielende Machtbefugnisse haben soll. So ist denn auch Tifan nichts weiter als „der erste Bürger von Scheschian“ (II, 162).

Dieses in der Praxis doch recht schwankende Verhältnis faßt Wieland zur Zeit der Revolution viel bestimmter. Hatte er in dem Aufsatze über die Obrigkeit das Verantwortlichkeitsgefühl nur Gott gegenüber [2]) als eine Sache, die zu

[1]) Wozu Übertreibungen dieses Prinzipes führen, hat uns Wieland im „Athenion, genannt Aristion oder das Glück der Athener unter der Regierung eines vorgeblichen Philosophen“ (40, 79 ff.) gezeigt, so daß die beiden Aufsätze, je ein Extrem behandelnd, zusammen genannt werden müssen.

[2]) Auch Moser kannte die Schwäche dieses Schutzmittels: Das Wort Gewissen sei an den meisten Höfen ein soloecismus politicus, und die Exemption von ihm werde sogar zu den privilegiis de non appellando gerechnet (Moser a. a. O. I, 68).

sonderbaren Folgerungen führen müsse, verspottet, so bezeichnet er diese Auffassung jetzt als „despotischen Satz“ (41, 25) und eine „unaussprechliche Absurdität“ (42, 412). Nicht insofern die Obrigkeit nur Gott gegenüber die Verantwortung trägt, ist sie göttlichen Rechtes, sondern insofern sie eine von Gott gewollte (und nicht, wie Rousseau annimmt, willkürlich von dem Menschen geschaffene) sittliche Einrichtung ist[1]) (vgl. auch N. T. M. 1800, I, 254 Anmerk.), nach der zugleich auch die Menschenrechte ebenso iure divino vom Volke ererbt sind. Darum ist es praktisch in erster Linie das Volk, dem die Obrigkeit Rechenschaft geben muß. „Es würde den Völkern schlecht damit geholfen sein, wenn die Könige niemand über sich hätten als mich“, sagt Jupiter im IX. Göttergespräche (N. T. M. 90, III, 276; später gestrichen), und St. Ludwig schließt sich ihm an: „Ich vergaß nie, daß die königliche Würde nur ein Amt ist, für dessen Führung wir unserem Volke und der Nachwelt ebenso verantwortlich sind als dem Himmel“ (N. T. M. 90, III, 62; später gestrichen). Bezeichnend ist der Vergleich dieser Stelle mit der Fassung im goldenen Spiegel (Ausg. 1772, II, 20, Anm.; später gestrichen), wo es heißt: wofür du „nach deinem Tode (Gott und der Nachwelt) eine genaue Rechnung abzulegen hast“.

Aus der Änderung des Zitates sehen wir, daß das ursprüngliche patriarchalische Verhältnis zwischen Obrigkeit und Untertan sich bei Wieland zur Zeit der Revolution doch insofern verschoben hat, als er dem Volke jetzt auch das Recht zuspricht, die nähere Auslegung jener Grundrechte, an die der Fürst früher gebunden war, selbst in die Hand zu nehmen (40, 394). Göttlichen Rechtes bleibt ihm die Obrigkeit auch jetzt; es hängt nicht vom Volke ab, „ob jemand“ diese Gewalt habe, sondern höchstens, „wer dieser Jemand sein solle“ (41,

---

[1]) Nur wenn wir den Aufsatz ironisch fassen und ihm diesen Sinn geben, können wir uns des Dichters Wort „Ich bin weder ein Sklave noch ein Behaupter des göttlichen Rechts der Könige“ (M. 89, IV, 54) erklären. Loebells gewundene Auslegung (a. a. O. 268 ff.) ist abzulehnen; ebenso hält L. Hoffmann die Abhandlung fälschlich für bare Münze, wenn er (a. a. O. 87; vgl. 97) schreibt: Den famosen Aufsatz über das göttliche Recht der Obrigkeit „könnte die Kreuzzeitung unbedenklich zur Belehrung abdrucken lassen.“

74). Mit anderen Worten, Wieland spricht jetzt dem Volke ein gewisses Maß von politischer Selbstbestimmung zu, die er ihm früher aberkannt hatte. Wenn bei ihm bis zur Revolution der Grundsatz Friedrichs des Großen „alles für das Volk, nichts durch das Volk“ (Treitschke, Politik II, 116) Geltung hatte, so wird jetzt dem Volke ob seiner Reife das Recht zugesprochen, „selbst seiner politischen Wirtschaft zuzusehen“ (27, 334), das heißt, der Begriff des Staatsbürgertums geschaffen.

Immerhin liegt hier aber eine folgerichtige Weiterbildung der schon im goldenen Spiegel angedeuteten Ideen vor, und in dieser bedeutet der berüchtigte Aufsatz „über das göttliche Recht der Obrigkeit“ nur eine Entwickelungsstufe, nicht aber eine Abweichung von gewohnten Anschauungen. Auch für ihn kann somit Wieland das Lob, das einer seiner Zeitgenossen ihm im Jahre 1794 spendete, in Anspruch nehmen: „Er hat das Verdienst, unsre Fürsten auf ihre Pflichten und deren Untertanen auf ihre Rechte aufmerksam gemacht zu haben.“[1])

Freilich bedeutet der Aufsatz zugleich auch eine Absage an den politischen „Cynismus“ der französischen Aufklärung (40, 75). Die Forderung der Volkssouveränität ist Wieland ebenso ein Extrem als die Tyrannei der Despoten (darum stellt er 41, 153 Volkssouveränität und göttliches Recht der Despoten in eine Linie); und daß sich die Spitze des Aufsatzes ebensowohl gegen Rousseau richtet, besagt der Nebentitel und auch die Äußerung Wielands, er habe das göttliche Recht der Obrigkeit verteidigt, „auf die Gefahr, von den schwärmerischen Anhängern des Rousseauischen Contrat social entweder für einen Gänsekopf oder für einen Feind des menschlichen Geschlechtes erklärt zu werden“ (N. T. M. 94, I, 144 f.). Damit werden wir zu Wielands Verhältnis der Vertragstheorie gegenüber geführt.

Auch im goldenen Spiegel hatte sich Wieland schon mit dem Contrat social befaßt. Bedeutet der ganze Roman, wie Loebell sagt, eine stille Widerlegung des Gesellschaftsvertrages (vgl. a. a. O. 206), so finde ich in den vom Dichter eigentümlich gestalteten Umständen, unter welchen Tifan zur Herr-

[1]) Bauer a. a. O. II, 29 f.

schaft gelangt, eine bestimmte Stellungnahme Wielands zu dem Hauptwerke seines Gegners. Es muß den Leser befremden, daß Tifan, der vermöge seiner Überlegenheit doch schon der König über die Herzen der Scheschianer ist, nicht einfach seine Abstammung erklärt, sondern seine Würde erst aus der Hand des Volkes durch eine Wahl entgegennimmt. Diese Wahlepisode erscheint so zunächst als ein überflüssiges Einschiebsel. Vergegenwärtigen wir uns weiter, daß Wieland natürlicherweise weit davon entfernt ist, ein Anhänger des Wahlkönigtums zu sein (vgl. 40, 65), so werden wir erst recht darauf geführt, daß der Dichter mit diesem Akte einen ganz bestimmten Zweck verbunden habe. Was hat er also für eine Bedeutung?

Faßt man die Kämpfe unter Isfandiar und die Anarchie nach seinem Tode sowie die darauf folgende Neugestaltung der Dinge als ein Bild für den Übergang des Menschen aus seinem Urzustande zur Gesellschaft, so ergibt sich folgende Anschauung Wielands: Nicht aus dem Paradiese Rousseaus treten die Menschen zu ihrem Verderben heraus zur Staatenbildung, sondern aus dem Hobbesianischen bellum omnium contra omnes (vgl. 40, 282 und 373) werden sie hinüber in ein besseres Dasein geführt. Damit ist der geschichtlichen Entwicklung, als Folge des Fortschrittsprinzipes, die Berechtigung zuerkannt, die Rousseau ihr abspricht. Andrerseits liegt doch in der Wahl ein vertragsmäßiges Moment, die der Menschheit angestammten Rechte dem Herrscher gegenüber versinnbildend. Wieland kann also die Rousseauischen Abstraktionen ebensowenig anerkennen, als er sich aus praktischen Rücksichten ihren Folgerungen ganz verschließen will. Freilich, mit der Souveränität der Masse mag er nichts zu tun haben: „Es ist lächerlich, von der Majestät des Volkes zu faseln“ (41, 73; vgl. Keil 246), und der von Rousseau angenommene Vertrag ist ihm eine „Hypothese, der die Geschichte widerspricht“ (vgl. 40, 296). Er geht auch nicht einmal so weit wie Locke, der im Gegensatze zu Rousseaus Vertragstheorie, in welcher der eine von den Kontrahenten (das Volk) den wichtigeren Faktor bildet, die beiden Vertragschließenden als gleichwertig nebeneinander stellt, sondern wir treffen ihn als

Eklektiker auf der Mittelstraße zwischen Locke und Hobbes. Mit diesem legt Wieland den Schwerpunkt auf die Seite des Herrschers, zieht aber nicht dessen Folgerungen, die zum unumschränkten Absolutismus führen, sondern hält es hier in gewissem Sinne mit Locke und Rousseau.

Diese modifizierte Vertragstheorie[1]) weiß Wieland auch zu begründen. Allerdings war „der erste König eines jeden Volkes in der Welt einer, den die Natur dazu gemacht hatte; er war der kräftigste, der kühnste" etc. (40, 266); aber immerhin blieben doch die Fürsten durch diese natürliche Überlegenheit nur primi inter pares (vgl. 31, 213 und 237), und aus ihrer Stärke durfte sich, wie wir schon gesehen, den Schwächeren gegenüber nach der Ordnung der Natur nur ein Schutzverhältnis entwickeln. Wenn sie mehr geworden wären, wenn der Despotismus die Welt knechten konnte, so seien das Usurpationen (vgl. N. T. M. 92, III, 412), die sich erst in Recht verwandeln würden, wenn man die Urkunde nachweisen könne, in welcher die Völker auf ihre ursprünglichen Rechte der Freiheit Verzicht geleistet hätten (vgl. 41, 25). Dieses Argument, mit dem Wieland die positiven Vertragsrechte Rousseaus in negativer Weise durch einen „Nicht-Vertrag" gegen Hobbes zu stützen sucht, veranschaulicht uns deutlich Wielands Stellung: wie man einerseits schwerlich die Urkunde finden wird, in welcher die Fürsten sich zu Sklaven der Menge machen lassen — gegen Rousseau — (vgl. 40, 275), wird man andrerseits ebenso vergeblich nach jenem Instrumente suchen, in welchem das umgekehrte Verhältnis vertragsmäßig festgelegt wurde — gegen Hobbes. Für die Praxis sei es überhaupt gleichgültig, woher man die Rechte ableite; jedenfalls liegt der bürgerlichen Gesellschaft ein unantastbares Gegenseitigkeitsverhältnis von Rechten und Pflichten zugrunde (vgl. 40, 294).

Erst zur Zeit der Revolution hat die Anerkennung der englischen Verfassung auch eine Verschiebung dieser Anschauungen zur Folge. Wieland nähert sich jetzt naturgemäß mehr

[1]) In diesem Sinne spricht Wieland im Diogenes (13, 118) und ebenso im goldenen Spiegel (II, 59) von dem „unverbrüchlichen Vertrage", welcher der bürgerlichen Gesellschaft zugrunde liegt (vgl. auch 41, 372).

und mehr Locke; und so bezeichnet er als eine Grundwahrheit den Satz, daß die „Unverletzbarkeit der Regenten und ihrer Rechte auf keinem andern Grund beruht als die Unverletzbarkeit der Rechte des Volkes, d. i. aller übrigen Teilnehmer des gesellschaftlichen Vertrages“ (41, 372).

Betrachten wir uns nun das Recht- und Pflichtverhältnis der Untertanen etwas näher.

Von vornherein ist das Recht des Widerstandes seitens der Untertanen eine Frage, deren Lösung Wieland sehr schwer ankommt. Er hält die Linie, jenseits welcher ein Volk zum Aufstande berechtigt sein soll, für unbestimmbar, und Fragen über diese Angelegenheit möchte er am liebsten mit der Mahnung des hl. Paulus begegnen: „Jedermann sei untertan der Obrigkeit, welche Gewalt über ihn hat“ (N. T. M. 92, II, 280). Die Einsicht, daß eine Regeneration ebenso wie die Entartung nur stufenweise erfolgen könne (vgl. 41, 413), macht ihn zum entschiedenen Gegner von „Volksaufständen, politischen Klubs und Comités révolutionnaires“ (Ag. B. IV, 60; vgl. IV, 210). Jeder irgendwie erträgliche Zustand ist ihm besser als eine planlose Revolution (Keil 145). Schon die schweren materiellen Folgen im Handel und Verkehr (vgl. Ag. B. IV, 215) müßten sowohl Regierung als auch Untertanen dazu anspornen, alles nach Möglichkeit zu tun, um einen gewaltsamen Umsturz zu verhindern. Die Geschichte beweise uns, daß es unpolitisch sei, es zum Äußersten kommen zu lassen; denn „illuminierte Bauern und begeisterte Knipperdollinge, Cromwellen usw. seien doch gefährliche Sachwalter der Menschheitsrechte“.[1]) Wielands Ideal bleibt der „pflichtmäßige Widerstand“ nicht durch Gewalt, „sondern durch die sanfte, überzeugende und zuletzt unwiderstehliche Übermacht der Vernunft“ (40, 468).

Andrerseits ist er aber auch der Überzeugung, daß das Volk zur Verteidigung seiner wesentlichen Grundrechte ohne

---

[1]) Ebenso sagt Wieland anläßlich eines Vergleiches zwischen Münzer und dem siebenbürgischen Aufwiegler Horja (M. 85, I, 174 ff.), er wünsche angesichts dieses politischen Aufruhrs dem weltlichen Staate das, was Melanchthon nach Unterdrückung des Aufstandes der thüringischen Bauern Gott bat: „die Gebrechen der Kirche auf eine gelindere Art zu bessern“ (a. a. O. 178).

weiteres verpflichtet sei. Wenn diese von der Obrigkeit angegriffen werden, dann ist der Untertan auch schon im goldenen Spiegel berechtigt, zur Gewalt seine Zuflucht zu nehmen (vgl. auch 4,15); gegen das Tyrannenjoch erklärt Wieland immer jedes zweckmäßige Mittel zur Befreiung für gerecht (vgl. 41, 366). Hatte Wieland entsprechend seiner Gegnerschaft zu Hobbes vor der Revolution wenigstens den blinden Gehorsam verworfen,[1] so schreitet er unter dem Eindrucke der Ereignisse in Frankreich zum verfassungs- und gesetzmäßigen Gehorsam fort, wie er, von Locke begründet, in England zum konstitutionellen Staate geführt hatte.[2] Der Dichter nimmt die französische Umwälzung, die im Interesse des Volkes notwendig erfolgen mußte, in Schutz (vgl. 41, 93 und N. T. M. 92, III, 373) und warnt die deutschen Fürsten vor Repressalien gegen revolutionäre Regungen mit dem Hinweise, daß die Zeit des blinden Gehorsams vorüber sei (vgl. 41, 379; vgl. N. T. M. 92, III, 409 Anm.). Die Völker sind ihm jetzt mündig geworden und darum auch ihren Oberen nicht mehr Gehorsam schuldig als erwachsene Söhne ihren Eltern (vgl. 27, 333); sie haben das Recht, darauf zu sehen, daß die Verfassung seitens der Regierung geachtet wird, und sind nur, insoweit dies geschieht, an die Gesetze gebunden. Mit dem Fortschritte zur Konstitution war der Begriff des Staatsbürgertums und des verfassungsmäßigen Gehorsams ohne weiteres gegeben. Infolgedessen verlangt Wieland jetzt auch Rücksichtnahme auf die öffentliche Meinung und beklagt sich 1796 als Friedensfreund über die Politik der österreichischen und preußischen Machthaber, „die weder die öffentliche Meinung noch die allgemeinen Wünsche von mehr als dreißig Millionen Menschen ihrer Aufmerksamkeit wert geachtet haben“ (Ag. B. IV, 106).

Zu den unantastbaren Grundrechten der Untertanen gehört dasjenige der freien Meinungsäußerung. An zahlreichen Stellen ist Wieland für dieses „Palladium“ der bürgerlichen Gesellschaft, wie er die Preßfreiheit nennt, eingetreten. Wir werden uns dabei vergegenwärtigen müssen, welche bedeutende

---

[1]) Vgl. das Urteil über die Kappadozier im Cyrus 4, 101 f.

[2]) Mohl a. a. O. I, 328 f.

olle die Zensur im 18. Jahrhundert in Deutschland spielte.[1]) iese Beschränkung der Meinungsäußerung ist Wieland eine ollständig sinnlose, unmoralische Einrichtung (vgl. L. W. I, 48). Schon in der Geschichte der Gelehrtheit war er daher für ie Preßfreiheit eingetreten und hatte auch in Biberach einen ufsatz darüber geplant (vgl. L. W. I, 87). Im goldenen piegel findet dann diese Frage eine ausführliche Erörterung [, 233 ff.). Wie Kant in seiner Kritik der reinen Vernunft ie Religion trotz ihrer Heiligkeit und die Gesetzgebung trotz hrer Majestät von der Kritik nicht verschont wissen will, agt auch Wieland, es gebe weder eine wissenschaftliche noch ine historische noch praktische noch Glaubenswahrheit, „die an mit einem Interdikt zu belegen oder für Kontrebande zu rklären berechtigt wäre" (40, 430). So wird ihm die Preßreiheit als das wirksamste Gegenmittel der Barbarei von der rößten Bedeutung für die ganze Menschheit (vgl. 40, 418, 73), und darum verwirft er auch die Bestrebungen der deutchen Fürsten, die Presse anläßlich revolutionärer Regungen zu nechten (vgl. 41, 379). Diese muß uneingeschränkt bleiben, uch wenn mit ihrer Freiheit Mißbrauch getrieben wird. Jeder Staatsbürger ohne Unterschied solle sich dieses Mittels belienen können; eine Beschränkung dürfe nur da eintreten, wo las Allgemeinwohl gefährdet sei, bei der Rede- und Lehrfreieit (vgl. 40, 412). Das Staatsinteresse ist für Wieland auch naßgebend, wenn er der Presse zwar Freimütigkeit zugesteht, iber Preßfreiheit nicht mit Preßfrechheit verwechselt wissen will (32, 112 ff.). Man dürfe zwar alles denken, aber das Gedachte nicht sagen, sondern müsse hier vernünftige Grenzen anerkennen (vgl. M. 88, IV, 84 ff. und 85, I, 267 ff.). So findet er in Österreich nach dem freiheitlicheren Zensurgesetze Josephs II. nach dieser Richtung eine Überstürzung, die ihn an die römischen Saturnalien erinnert, und fürchtet anläßlich solchen Mißbrauches eine Reaktion der Großen der Welt. Allerdings bleibt er auch jetzt der Ansicht, daß bei der ungeheuren Bedeutung der Preßfreiheit vielmehr die Vernunft solchen Auswüchsen Grenzen setzen müsse als die Obrigkeit

[1]) Bauer a. a. O. I, 76.

durch „Knittel, Zuchthaus und Festungsbau“, ein Ausdruc
der wie ein prophetischer Hinweis auf die Zeit der Metternic
schen Unterdrückungspolitik klingt.

Eine weitere Forderung Wielands ist völlige Denk- un
Gewissensfreiheit (vgl. 41, 379). Schon Ogul Kan und Tif
gewähren diese (I, 222). Einen Menschen zu einer Überzeugun
zu zwingen, ist nach Wielands Meinung widersinnig, die G
wissensfreiheit gehört zu den „unverlierbaren Rechten“ d
Menschheit. Darum ist hier eine weitgehende Toleranz a
Platze (vgl. Wagner I, 341), und nur die Rücksicht auf d
Staatsinteresse kann von ihr entbinden. So schreibt Wiela
schon 1758 (Ag. B. I, 310), daß die Grundsätze der Religi
und Moral, zu denen sich alle Völker bekennen, nicht ang
tastet werden dürften. In ihnen sieht er die festeste Stüt
der gesellschaftlichen Ordnung und will einen Angriff auf s
als einen Anschlag gegen den Staat selbst aufgefaßt wisse
Das Axiom „ohne Religion kein Staat“ (vgl. Ag. B. I, 309) hä
er stets aufrecht. Die Erhaltung der religiösen Fundamenta
sätze sei somit eine Lebensfrage für den Staat und darum e
gewisses Aufsichtsrecht seinerseits unbedingtes Erforderni
Neben dieser „Freiheit der Vernunft und des Gewissens
zweckmäßig eingeschränkt, muß natürlich auch in erster Lin
die persönliche Freiheit des Einzelnen und des Eigentums g
sichert sein.

Nichts dagegen will Wieland mit den französisch
Menschenrechten zu tun haben. Hier setzt er der Freihe
die Unterwerfung unter das Staatsinteresse und der Gleichhe
die Unterordnung entgegen. Denn ihm ist Freiheit „der Zwa
der Vernunft“ (40, 35), gesetzliche Freiheit, die durch d
Allgemeinwohl determiniert wird. Von dem Ideale der Fra
zosen, das ebenso wie bei den Abderiten zur Gesetzlosigke
ausartet (vgl. 19, 73 f.), hatte Wieland schon im golden
Spiegel gesagt, „die Freiheit, womit sich die Menschen so vi
wissen, ist so wenig für sie gemacht, daß sie, sobald sie Mitt
finden, sich ihrer zu bemächtigen, ein so kostbares Gut
nichts zu gebrauchen wissen, als sich selbst und andern Schad
damit zu tun“. „Die einzigen freien Menschen ... sind Räub
oder herumstreichende Bonzen“ (II, 126). Gegen diese geset

ose Freiheit mußten die Menschen sich um ihres eigenen Besten willen schützen, und so wurde dieses Verlangen zur Mutter les Rechtes (M. 84, IV, 57).

Die politische Freiheit ist für Wieland nicht etwas Absoutes, sondern bedingt durch das Maß der politischen Gesundheit eines Volkes; Sklaven auf einmal die Freiheit zu geben, bedeute soviel, als einen Kranken mit einem Male genesen machen zu wollen (vgl. 41, 72). Die äußere bürgerliche Freiheit sei nur ein Gut, „wenn sie der innern sittlichen untergeordnet“ ist. Darum müsse erst die letztere durch Bildung des Einzelnen erstrebt werden, denn tatsächlich seien sogar die politisch unabhängigen Sultanen als Sklaven ihrer Leidenschaften unfrei (II, 125). Solange diese sittliche Freiheit dem Menschen fehlt, ist diejenige Verfassung die beste, „die einem jeden — bei der möglichsten Freiheit, seine Kräfte und alles, was er sonst sein nennen kann, zur Beförderung seines eignen Besten anzuwenden — soviel möglich, die Freiheit benimmt, zu seinem und anderer Schaden tätig zu sein, und ihn, soviel möglich, in die Notwendigkeit setzt, sein eigenes Bestes nur durch solche Mittel zu fördern, wodurch zugleich das allgemeine gefördert wird“ (41, 222 f.; vgl. auch 41, 216). Es ist also gesetzliche Freiheit[1]) die Voraussetzung für die Erfüllung des Staatszweckes (vgl. 41, 71), dagegen die „sophistische Freiheits- und Gleichheitstheorie“ (41, 299) eine utopische Forderung, bloßes Rednergeschwätz (Ag. B. IV, 223; 41, 61, 235; N. T. M. 93, III, 141 Anm.), ein Lockmittel für den Pöbel (vgl. Keil 154), das jeder Umsetzung in die Praxis entbehre und vielmehr zum Deckmantel der entgegengesetzten Begriffe Tyrannei und Unterdrückung werde (vgl. Ag. B. IV, 112, 219; N. T. M. 91, II, 224; 41, 167).

Ebenso steht es mit der vollkommenen Gleichheit. Auch sie verträgt sich nach Wieland nicht mit den Grundsätzen der bürgerlichen Gesellschaft und ist nur für das Ideal geschaffen (N. T. M. 91, III, 325). Schon die theoretische Grundlage dieser Auffassung bekämpft Wieland. Nimmt Rousseau einen Urzustand der Gleichheit an, den die Völker durch die Kultur

[1]) Auch Iselin definiert die Freiheit als „die Herrschaft der Gesetze und des großen Grundtriebes der allgemeinen Wohlfahrt“ (a. a. O. II, 305).

verloren haben, so behauptet Wieland, daß von vornherei wie überall in der Natur, auch unter den Menschen, nich Gleichheit, sondern Verschiedenheit geherrscht habe.[1]) Freilic habe diese Einrichtung, die nach dem Willen des Schöpfer „zur größeren Schönheit des ganzen menschlichen System dienen sollte", zu einer unharmonischen Ungleichheit[2]) geführ (vgl. 30, 145). Wir sehen hieraus, daß Wieland weder Gleicl heit noch Ungleichheit, sondern Verschiedenheit im Sinne eine sanften Mannigfaltigkeit fordert. Darum vergleicht er de Staat mit einer Pflanzung oder einem Baume (S. 76). D jeder Organismus vermöge des Endzweckes, den er erstreb die Unterordnung seiner einzelnen Teile voraussetzt, ist auc im Staate politische Gleichheit ein Unding. Diese ist höchster in einem ganz kleinen Gemeinwesen denkbar, das „immer ar und unbedeutend bleiben" wird (41, 224). Ein Großstaat d gegen, der sich höhere Ziele gesteckt hat, schließt die völlig Gleichheit aus (41, 72). Die Ungleichheit ist hier ein wesen liches Fortschrittsprinzip (vgl. 40, 349 und 340), denn in ihre Gefolge steht der Kampf und die Leidenschaft, die auch i goldenen Spiegel als notwendig zum politischen Leben eine großen Volkes bezeichnet wurde (I, 133).

Wie schon angedeutet, ist für das Maß der Gleichhe der Staatszweck das Entscheidende (40, 321); aber ebens gewiß ungerechte Ungleichheit diesem Ziele eher entgege arbeiten als es fördern wird, tut das die vollkommene Gleicl heit, welche für die Franzosen nur zum „tödlichen Geschoß i den Händen von Kindern und Rasenden" wird (41, 231

---

[1]) Diesen Gedanken hatte er schon 1755 in den Platonischen Betrac tungen zum Ausdruck gebracht (vgl. 30, 145); er dürfte ihn auch zur Grun lage seiner 1763 geplanten Abhandlung „Von der natürlichen Gleichheit d Menschen; wider den Helvetius" (Ag. B. II, 216) gemacht haben. Der Zusa zeigt uns, daß Wieland mit dem Philosophen, der in seinem „de l'espri (1758) eine verhältnismäßig gleiche Veranlagung vorausgesetzt hatte, die er durch die Erziehung zur Verschiedenheit führe, nicht einverstanden ist, so dern ihm wohl in dem angedeuteten Sinne entgegenzutreten gedachte.

[2]) In den allzuschroffen sozialen Gegensätzen, welche die kulturell Verhältnisse in Frankreich und namentlich Paris gezeitigt, sieht Wiela auch die Erklärung für die im übrigen unbegreifliche Theorie Rousseaus; s sind „die geheime Geschichte des Rousseauischen Systems" (vgl. 31, 13 ff

Wieland gibt uns von der politischen Gleichheit folgende Definition: er verstehe unter ihr keine absolute Gleichheit, die allen Unterschied zwischen Klassen und Ständen, Armen und Reichen, Optimaten und Idioten, gebildeten und rohen Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft aufhebt, sondern nur, daß alle Bürger des Staates ohne Ausnahme vor den Gesetzen gleich seien, daß keine privilegierte Kaste vorhanden sei etc. (41, 217). Das französische Ideal ist ihm übrigens völlig illusorisch, solange man nicht auch zu der Gleichheit des Eigentums vorschreite und nicht alle Franzosen in „hommes à quarante écus“ [1]) verwandelt würden (41, 225). Denn daß man nur den Adel und die Klerisei um ihr Vermögen gebracht, sei eine willkürliche Inkonsequenz (N. T. M. 92, II, 284 und 285) dem übrigen Kapitalismus gegenüber. Was die Sonderrechte angeht, so sei die Beseitigung von Prärogativen einzelner Stände, durch die andere zu Sklaven würden, das erstrebenswerte Ziel, mit andern Worten, man hätte nur die Mißbräuche beseitigen, nicht aber alte Institutionen ganz umstürzen und an ihre Stelle die utopische Gleichheit setzen sollen (S. 77 ff.). Denn die französische Nation würde dabei nichts gewinnen, künftig „von lauter Kesselflickern und Scherenschleifern abzustammen“ (41, 159). Es sei das ein Rückschritt zum ursprünglichen Zustande der Roheit (40, 337), durch den sie sich den „Kaffern und Kaliforniern“ gleich gemacht hätte.

Aus diesen Äußerungen entnehmen wir, daß Wieland auch den Menschenrechten gegenüber einen gesunden Mittelweg predigt, insofern er schneidenden Härten der historischen Entwicklung ebensowenig das Wort redet als übertriebenen naturrechtlichen Forderungen der Besitzlosen. Nicht Freiheit und Gleichheit ist sein Schlagwort, sondern Ordnung und Sicherheit.

V.

Volksbildung.

Der öffentlichen Erziehung widmet Tifan seine größte Sorgfalt, weil sie überhaupt die „wesentlichste Angelegenheit des Staates ist“ (II, 259; vgl. 11, 63).

[1]) Den Ausdruck nimmt Wieland aus der gleichnamigen Satire Voltaires.

Mit der Erziehungsfrage hat Wieland sich naturgemä in seiner Eigenschaft als Hauslehrer in der Schweiz vielfac beschäftigt.[1]) Zeugnisse dafür sind „Herrn Wielands Plan vo einer neuen Art von Privatunterweisung" (1754)[2]) und der Pla einer Akademie zur Bildung des Verstandes und Herzens junge Leute,[3]) der von Lessing in den Literaturbriefen (9—14) s arg mitgenommen wurde.

Allerdings ermangelt auch die Pädagogik Wielands de Selbständigkeit. Bis auf einen noch zu erörternden Gegensat ist er vollständig abhängig von seinem großen Gegner Rousseau zu dessen Emile er für sein von Christine Hagel zu erwartende Kind ein Konkurrenzwerk „qui s'appellera Theano et sera plu à portée de tout le monde et plus practicable" zu schreibe gedachte (vgl. Hassenkamp a. a. O. 60). Die Erziehung i erster Linie zum Menschen und Bürger und dann erst zu de einzelnen Berufen,[4]) die Betonung der Charakterbildung ii Gegensatze zum bloßen Wissen,[5]) die individuelle Erziehung' durch den Hausmeister, sowie die Forderung der Sokratische induktiven Methode,[7]) die Betrachtung der Natur und de Geschichte zum Erweise der Teleologie in der Welt,[8]) de Wert, der den Reiseerfahrungen als Erziehungsmittel (II, 11(und der körperlichen Bildung beigelegt wird (II, 262),[9]) da alles sind Grundsätze von Rousseaus Erziehungslehre, die sic auch Wieland mit ganz geringen Abweichungen zu eigen mach

Indes trennt die beiden Pädagogen doch ein wichtig(Gesichtspunkt. Rousseau nimmt gemäß seiner Theorie vo

[1]) Vgl. Seuffert, Viertelj. f. Lit.-Gesch. I, 344 ff.; vgl. auch H. Fun Beiträge zur Wieland-Biographie. Freiburg i. B. und Tübingen 1882, 5 ff.

[2]) Vgl. Hirzel, Eine vergessene Schrift Chr. M. Wielands, Archiv fi Lit.-Gesch. XI, 377 ff., und Seuffert, Anzeige von Funks Beiträgen zur Wielan(Biographie. Archiv XII, 395 ff.

[3]) Sammlung einiger prosaischen Schriften von C. M. Wieland, Züri(1758, III. Teil, 95 ff.

[4]) II, 260, Archiv XI, 377, Plan etc. a. a. O. 120, 136, 143.

[5]) Archiv XI, 379.

[6]) Plan etc. a. a. O. 99.

[7]) Archiv XI, 380; vgl. Gold. Sp. Ausg. 1772, Vorrede z. III. Teil, IX

[8]) Archiv XIII, 494; II, 99.

[9]) Tifan setzt Schulärzte ein, die über die Gesundheit der Zöglin(zu wachen haben.

der natürlichen Gleichheit mit Helvetius auch eine verhältnismäßig gleiche Veranlagung der Menschen an und schreibt infolgedessen der Erziehung und dem Wissen allein eine umformende Kraft zu, der das Individuum alles, was es ist, zu verdanken hat. Wieland dagegen setzt zwar eine natürliche Fähigkeit eines jeden zur Entwicklung voraus und schlägt demgemäß den Wert des Wissens ebenso hoch an (II, 128), aber er unterschätzt doch nicht die natürliche Ungleichheit (S. 68), und so ist ihm das Wissen nicht, wie Rousseau und Helvetius, von absolutem, sondern nur relativem Werte, ein zweischneidiges Schwert, in der Hand des Weisen ein Segen, in der des Toren ein Fluch.

Dieser Gesichtspunkt ist festzuhalten, wenn von Wielands Stellung zur Volksaufklärung die Rede ist. Durch ihn tritt bei Wieland, im Gegensatze zum französischen Radikalismus in diesen Fragen, neben die freie Kritik doch ein konservativer Zug. Begriffe, die für den einen Vorurteile sind, müssen dem andern noch Wahrheit sein. Er bemißt als Moralphilosoph, ebenso wie Iselin (a. a. O. II, 367), die letztere überhaupt nach dem Standpunkte der Nützlichkeit; „eine Wahrheit, die nichts nützt, ist ein hölzernes Hufeisen", sagt er 1754 (Archiv XI, 380), und dieser Machiavellistische Gedanke, der zur Erreichung seines Endzweckes nicht nach dem absoluten Verhältnisse seiner Mittel zur Sittlichkeit fragt, ist es auch, der ihn in guter, wohlmeinender Absicht seine Apologie der Vorurteile schreiben läßt. Auch andere ehrenhafte Männer, wie Garve, konnten diesen Nützlichkeitsstandpunkt in dem Verhältnisse der Moral zur Politik vertreten.[1]) Es ist jene Theorie, die schließlich zu Bentham führte, der die Nützlichkeit oder die „Herstellung des größtmöglichen Glückes für die größtmögliche Anzahl" als oberste Richtschnur des staatlichen Handelns aufstellte.[2]) Wegen dieser Stellung haben die Feinde Wielands dem Dichter schon früh den Vorwurf der Volksverdummung gemacht. Jacobi schreibt an Elise Reimarus

---

[1]) Garve, Betrachtungen über die Verbindung der Moral mit der Politik, Breslau 1788.

[2]) Mohl a. a. O. III, 604; vgl. III, 355.

(28. Mai 1781): „Ich erhielt gestern ein Pack Gothaische Zeitungen und fand in einer derselben Gillets Abhandlun über die Preisaufgabe der Berliner Akademie, inwiefern ma das Volk hintergehen müsse, mit großem Lobe angezeig Gillet scheint nach diesem Auszuge vollkommen Wieland Grundsätze gegen das Volk angenommen zu haben etc.“ Daz gibt Jacobi den Hinweis: „Wissen Sie, wo all dieser Wus sich herschreibt? Von dem elenden Schwätzer Linguet etc. Jacobi bringt hier diese Frage mit dem „Rechte des Stärkern' das er fälschlich aus dem Aufsatze „über das göttliche Rech der Obrigkeit“ herausliest (S. 56 ff.), in Zusammenhang. Inde kann die Quelle auch für diese Anschauung nicht Lingue sein, denn sie findet sich bei Wieland schon sehr früh. S in den Platonischen Betrachtungen über den Menschen, i welchen Wieland von der „Neigung zum Neuen und Wunde baren“ und von der „Trägheit und Furchtsamkeit“ des Volke also unter Anspielung auf die religiösen und politischen Vo urteile der breiten Masse, sagt, man solle jene klug ausz nützen wissen (vgl. 30, 148). Ebenso schreibt er 1763: „Ma muß die Vorurteile nicht respektieren; aber man muß ihne wie einem Ochsen, der Heu auf den Hörnern trägt, aus de Wege gehen“ (L. W. I, 5; vgl. Ag. B. I, 309 f.). Die hie ausgesprochene Toleranz gegen die Vorurteile empfahl auc schon Montesquieu im Esprit des lois den Gesetzgebern; abe wir brauchen überhaupt nach einer Quelle nicht zu suche Es ist der Gedanke vielmehr eine Tatsache, die Wieland ei fach der Entwicklungsgeschichte entnimmt. Diese zeigt ihn daß es auf religiösem sowohl als auch politischem Gebiet Zeiten gibt, wo das unwissende und „immer betrogene Vol getäuscht sein wolle und oft zu seinem eigenen Besten getäusch werden müsse“ (40, 395; vgl. 387). Und wenn Wieland diese Erfahrungssatz seiner Zeit gegenüber in Anwendung zu bringe wünscht, so tut er es eben nur, weil er sie noch für unre zu einem Bruche mit jenem Axiome hält. Deswegen steh für ihn allerdings auch der Satz fest: Aber wie lange dies Periode der Kindheit dauern möge, einmal kommt die Zei „wo sich die Menschen nicht mehr wie Kinder behandel lassen, nicht mehr betrogen sein wollen“ (40, 396; vgl. 27, 33

Diesen Zeitpunkt glaubte Wieland auch zunächst mit der französischen Revolution gekommen (vgl. 40, 378); bald aber belehren ihn die Ereignisse eines andern, und so muß er schließlich in dem ersten Gespräche unter vier Augen „Was verlieren oder gewinnen wir dabei, wenn gewisse Vorurteile unkräftig werden?“ (42, 7 ff.) wieder zu seinen gewohnten Anschauungen zurückkehren.

Die Erfahrung, an der sein Herzenswunsch eben nichts ändern konnte, überzeugte ihn aufs neue von der alten Wahrheit „Mundus vult decipi“, der Hieronymus Cardanus die klassische Form gab, als er die Menschen in „bloß Betrogene, betrogene Betrüger und nicht betrogene Nichtbetrüger“ [1]) gruppierte. Auch Goethe neigte zu der Anschauung, Weltkenntnis führe zum Betrug [2]), und Schiller können wir mit der Mahnung in der Glocke:

> „Weh' denen, die dem Ewigblinden
> Des Lichtes Himmelsfackel leihn,
> Sie strahlt ihm nicht, sie kann nur zünden
> Und äschert Städt' und Länder ein“

als dritten im Bunde anführen. [3])

Indes ist es natürlich falsch, mit Jacobi aus dieser Anschauung den Rückschluß zu ziehen, als trete Wieland für die Volksverdummung ein. Wie Schiller in den ästhetischen

---

[1]) Vgl. Überweg-Heinze, Geschichte der Philosophie, 8. Auflage, III, 1, 46. Wielands Anlehnung an Cardanus' Ausdruck ist zum Teil dem Wortlaute entsprechend (S. 89; vgl. 27, 285; 27, 46; II, 22). Cardanus war dem Dichter genau bekannt; vgl. 15, 154 Anm. zur Stanze 29 im Neuen Amadis; vgl. 31, 60.

[2]) Vgl. Andreas Fischer a. a. O. 27 f.

[3]) Der Zusammenhang mit Wielands Anschauung wird uns äußerlich klar, insofern diese Stelle, wie Weizsäcker (Zeitschr. f. d. deutsch. Unterr. X, 221 f.) wahrscheinlich gemacht hat, unter dem Eindrucke der Lesung von Wielands I. Gespr. unter 4 Augen entstanden ist; hier heißt es: „Bedenke, daß gegen Einen, der zur Beförderung wahrer Aufklärung tätig ist, hundert sind, die ihr aus allen Kräften entgegenarbeiten, und zehntausend, die seine Dienste weder begehren noch vermissen. Auch bitte ich nicht zu vergessen, daß man unter zehn Aufklärern wenigstens die Hälfte rechnen muß, die ihre Pechfackel so ungeschickt und unvorsichtig handhaben, als ob es ihnen weniger darum zu tun sei, uns zu leuchten, als uns die Häuser über dem Kopf anzuzünden etc.“ (42, 32 f.).

Briefen der Erziehung des Menschengeschlechtes das Wort redet und Goethe in den Venetianischen Epigrammen (56) mahnt:

> „Ungeschickt und wild sind alle rohen Betrognen;
> Seid nur redlich und so führt sie zum Menschlichen an“
> (Hempel II, 148),

so fühlt sich auch der „Aufklärer“ Wieland als Lehrer seiner Nation. Auch sein Ideal ist, daß allmählich richtige Begriffe „bis zu dem gemeinen Manne, ja bis zu den niedrigsten Volksklassen durchdringen“ (N. T. M. 91, I, 435; vgl. 32, 21 und 40, 370 f.); aber er weiß, daß dieses Ziel nur nach und nach durch eine Reihe von Mittelstufen erreicht werden kann, wie auch die Natur selbst keine Sprünge macht (vgl. 12, 270). Die Aufklärung ist also nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen wohltätig und jedes Zuviel vom Übel.

Dem entsprechend regelt Tifan die Volksbildung; er sieht es als seine Aufgabe an, „jede besondere Klasse zu den Tugenden ihres künftigen Standes und überhaupt alle zu jeder Tugend des gesellschaftlichen und politischen Lebens zu bilden“ (II, 261). Es kommt bei dieser Sondererziehung, im Gegensatz zu Rousseau, der in demokratischer Weise eine gleichmäßige Förderung aller sich zum Ziele setzt, bei Wieland ein gewisses aristokratisches Element zur Geltung. Eine sorgfältige Erziehung ist nur den oberen Ständen zugedacht und der allergrößte Nachdruck auf die Prinzenerziehung selbst gelegt; bei den übrigen Klassen ist das Bildungsmaß in entsprechender Weise geregelt. Nur die talentvollsten Kinder aus den niederen Ständen sollen hiervon eine Ausnahme machen und, wie in der Utopia,[1]) in öffentlichen Anstalten auf Staatskosten einen höheren Unterricht empfangen. Für die Landbevölkerung verlangt Tifan wenig; sie lernt lesen, schreiben und rechnen und wird mit den Grundbegriffen der Religion und Moral vertraut gemacht. Für die übrigen Stände bestehen Fachschulen (II, 263); die oberen werden zunächst in Gymnasien erzogen und dann nach einer sorgfältigen Beurteilung der Fähigkeiten des Einzelnen zu ihren gelehrten Berufen gesondert herangebildet. So in erster Linie der Adel

[1]) Mohl a. a. O. I, 191.

(II, 277), dann die Priester und Lehrer. Die Geistlichkeit findet ihre Vorbereitung, so wie sie Kaiser Joseph durch ein Dekret vom Jahre 1782 einführte (vgl. Allg. D. Biogr. 14, 553), in Seminarien unter Staatsaufsicht (II, 249 f. und 271 f.). Ebenso verlangt Wieland auch eine genügende Durchbildung der Lehrer der höheren sowohl als der niederen Schulen in besonderen Anstalten (II, 273) und eine gerechte materielle (II, 262) wie soziale Stellung der Jugendbildner (II, 273). Überhaupt soll der Staat auf ein so wichtiges Institut, als die Erziehung es ist, auch hinreichende Geldmittel verwenden. Wenn Wieland im goldenen Spiegel (II, 261) klagt, daß auf Schulzwecke in der Regel zu wenig verausgabt würde, so ist das nur die Wiederaufnahme eines früheren Vorwurfs (Archiv XII, 596).

Im übrigen ist noch folgendes hervorzuheben. Der Zweck der Erziehung überhaupt ist die Heranbildung zum guten Bürger und Menschen (II, 266). Sie erstrebt also die moralische und politische [1]) Ausbildung des Einzelnen (II, 265), der auch die Frauen teilhaftig werden sollen (vgl. 49, 100 ff. und 109 ff., S. 99). Unter den Unterrichtsgegenständen ist in erster Linie die Muttersprache zu berücksichtigen (II, 266).

Aus dem Umstande, daß Tifan den Unterricht den Bonzen entzieht (II, 248), entnehmen wir, daß Wieland die Schule als ein weltlich politisches Institut des Staates betrachtet, das von der Kirche vollständig getrennt sein soll. Diese Anschauung findet sich bei ihm auch sonst. So bedauert er in den „Briefen über einige neueste Begebenheiten" (M. 88, III, 191 ff.), daß in Bayern „die wichtigste aller inneren Landesangelegenheiten" den Mönchen übertragen sei, und fordert in diesem Sinne die Auflösung der Klöster und ihre Umwandlung in staatliche Schulen.

Eine gute Volksbildung ist nach Wielands Meinung auch die wesentlichste Stütze einer Verfassung. Von der franzö-

---

[1]) Gerade die bei Wieland so häufig wiederkehrende Forderung der politischen Bildung (auch der Frau) ist am Ende des 18. Jahrhunderts nicht bedeutungslos. Seuffert (Viertelj. I, 348) weist darauf hin, wie lehrreich nach dieser Richtung ein Vergleich des Agathon mit dem Wilhelm Meister sei.

sischen Konstitution hofft er 1791, daß sie sich durch ein besser erzogene künftige Generation werde halten lassen (vgl N. T. M. 91, I, 435), und glaubt auch 1801, daß die Schweize durch eine echt republikanische Erziehung die ihnen aufge drungene Republik lieben lernen würden (vgl. Ag. B. IV, 251)

Darum unterstützt er gern alle Bestrebungen, die nacl dieser Richtung im 18. Jahrhundert in Deutschland gemach werden. Vor allem empfiehlt er Basedows Philanthropin zı Dessau als „eine Pflanzschule künftiger Menschenfreunde künftiger Patrioten, aufgeklärter Lehrer und nützlicher Bürge in allen Ständen“ den deutschen Schulen, die Verbesserungeı dringend vonnöten hätten, als Musteranstalt (vgl. M. 75, II 144), und er bleibt bei diesem Urteile (Horn 179, M. 76, I 195; M. 76, II, 186 ff.; M. 88, III, 98), wenn er auch gelegent lich abfällig von jener Schöpfung spricht (vgl. J. B. I, 25' und 278; Horn 202).

VI.

Stände.

Nach Wielands Anschauung ist ein Klassenunterschie die notwendige Voraussetzung für die bürgerliche Gesellschaf überhaupt (II, 130), deren erstes Prinzip die Unterordnung ist Nur wo diese vorhanden, kann ein gemeinsames Endziel erreich und der Staatszweck erfüllt werden. Dafür bildet jeder Or ganismus in der Natur das Beispiel; „das menschliche Geschlech gleicht in gewisser Betrachtung einem Orangenbaum, welche Knospen, Blüten und Früchte, und von diesen letztern grüne halbzeitige und goldfarbene mit zwanzig verschiedenen Mittel graden, zu gleicher Zeit sehen läßt“ (12, 270; vgl. II, 230) Von einer Gleichheit des Menschen als einem Naturrechte könn nicht die Rede sein (S. 67), vielmehr wird gerade der Standes unterschied etwas für die Wohlfahrt des Ganzen Notwendige (41, 72). Allerdings ist es Aufgabe des Staates, allzugroß Ungleichheit zu verhindern (II, 56; 13, 161; 18, 101); denn diese ist ebenso wenig Absicht der Natur, die nur sanfte Mannig faltigkeit hervorbringt.

Dem entsprechend hat Tifan seine Untertanen in sieben Klassen eingeteilt: „Sie bestehen aus dem Adel oder den Nairen, den Gelehrten, den Künstlern, den Kaufleuten, den Handwerkern, dem Landvolke und den Tagelöhnern" (II, 268). Wenn er sie aber derartig von einander sondert, daß die Kinder immer in der Hauptklasse ihres Vaters bleiben müssen, so entstehen dadurch, wie in der Utopia, Arbeitergemeinschaften im Sinne der römischen Familie (Michels und Ziegler a. a. O. XXXI); und Tifan umgeht die gefürchtete „allzugroße Ungleichheit" doch nicht, wenn er eine Einrichtung schafft, die den Kastenstaat der alten Indier mit seinen unüberbrückbaren Klassengegensätzen herbeiführen muß.

Hier zeigt sich so recht, wie Wieland, vollständig von literarischem Vorbilde abhängig, utopische Forderungen aufstellt. Die Klassifizierung, ebenso als das bestimmte vorgeschriebene Zeremoniell für jeden Stand zur Aufrechterhaltung der Autorität, findet sich schon bei Fénelon.[1])

Wir werden freilich aus dieser Klassenordnung auch eine praktische Folgerung ziehen können: treue Pflichterfüllung eines jeden in seinem ihm zugewiesenen Kreise, die richtige Funktion der einzelnen Glieder, ist die notwendige Voraussetzung für das Wohlergehen der Gesamtheit (vgl. L. W. II, 137). Es ist der Bürgersinn Goethes,

„Also, wer dem Hause trefflich vorsteht,
Bildet sich und macht sich wert, mit andern
Dem gemeinen Wesen vorzustehen",

(vgl. Hempel XI, 83), den Wieland hier fordert.

Diesen Anschauungen über die Ständefrage gemäß verurteilt Wieland auch die Aufhebung des erblichen Adels in Frankreich als einen schweren politischen Fehler (41, 132 ff.). Die Institution sei zwar ein Vorurteil, aber ein wohltätiges, das dem Staate einen großen praktischen Nutzen gewähre und darum geschont werden müsse (41, 159). Freilich verkennt Wieland durchaus nicht die Schattenseiten des franzö-

---

[1]) Übrigens sieht auch Wolff („Vernünftige Gedanken vom gesellschaftlichen Leben der Menschen", § 363) in Kleider- und Tischordnungen, streng nach Standesverhältnissen abgestuft, eine Maßregel gegen den Luxus (vgl. Roscher a. a. O. 354).

sischen Adels. Er weiß, daß der Adel an sich kein Verdienst ist (21, 270; 13, 213), und haßt die Aristokratie, von welcher Beaumarchais im Figaro das Schlagwort prägte: „Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus.“ Gerade die Vorrechte des Adels bedingen nach seiner Meinung auf der andern Seite auch größere Pflichten (13, 116 f.); dagegen verdiene ein bevorrechtigter Stand, der sich um den Staat nur das „Verdienst einer Hummel erwirbt“ (13, 120), keine Schonung (N. T. M. 90, II, 274, Anmerk.). Ein jeder habe in der Welt eine gewisse Stelle auszufüllen, und darum müsse solch ein „verdienstloser Geck von Stande“ als Nichtstuer, mit Swift zu reden, mit Füßen aus der Schöpfung hinausgestoßen werden (13, 213 f.). Von diesem Adel, der sich nach Napoleons III. treffendem Wort das noblesse oblige mit noblesse exempte übersetzte,[1]) spricht Wieland als den „heimlichen Freunden des Despotismus“ (41, 10) immer verächtlich.[2]) Seinen Schutz findet ein besserer Adel, der seiner ursprünglichen Aufgabe getreu geblieben ist.[3]) Mit Montesquieu ist Wieland von der historischen Bedeutung des Adels und auch seiner Zweckmäßigkeit überzeugt (vgl. N. T. M. 91, II, 333, Anm.). Wie die Aristokratie nur dadurch entstand, daß der König als die Quelle der Autorität diese gradweise verteilen mußte (40, 363), so sieht Wieland im Adel eine notwendige Zwischenstufe zwischen König und Volk (II, 57). Er faßt ihn auf als eine mächtige Stütze des Autoritätsgedankens an sich und daher zugleich des Staates (II, 276). Somit hat auch jetzt das Wort des goldenen Spiegels Geltung: „Ein zahlreicher Adel von mittelmäßigem Vermögen ist einem großen Reiche ebenso nützlich, als ihm der Reichtum einiger wenigen und die Armut der meisten übrigen schädlich ist“ (II, 131). Darum wären in Frankreich viel besser Reformen an Stelle der gänzlichen

---

[1]) Vgl. Treitschke, Historisch-politische Aufsätze, III, 55.

[2]) Vgl. N. T. M. 90, III, 231, Anm.; Keil 151; N. T. M. 92, III, 392, Anm.

[3]) Zweifellos haben Wieland hierbei gerade deutsche (preußische) Verhältnisse als Muster vorgeschwebt, wie er denn auch den deutschen Adel ausdrücklich nicht mit dem französischen auf eine Stufe gestellt wissen will (vgl. N. T. M. 91, II, 435).

Vernichtung einer nur durch Mißbrauch schlechten Institution getreten. Die Franzosen hätten ihren Adel nach dem Muster des englischen umgestalten sollen. Ein englischer Pair verliere dadurch nichts von seiner nobility, daß seine jüngeren Söhne nur Commoners seien. Dagegen gewinne der Adel umgekehrt gerade durch diese Einrichtung, die einen heilsamen Wettbewerb mit den Bürgerlichen herbeiführe (vgl. 41, 130).

Mit dieser Anerkennung des englischen Systems hat Wieland freilich den starren Forderungen des goldenen Spiegels gegenüber liberaler denken gelernt. Jetzt tritt er entschieden für die Bekämpfung von Standesprivilegien ein: „Kein einziger Stand ist in einem freien Staate berechtigt, Prärogativen zu verlangen, wodurch ein großer Teil seiner Mitbürger nicht nur zu seinen Untertanen, sondern sogar zu seinen Sklaven werden muß. In einem freien Staate ist jedermann vom obersten Regenten bis zum untersten Tagelöhner den Gesetzen untertan" (41, 129).

Diesen Standpunkt kennzeichnet Wieland selbst als einen Fortschritt in seiner Entwicklung, wenn er in der Fortsetzung der Könige von Scheschian, seine früheren Ausführungen kritisierend, gerade als den größten Fehler der Gesetzgebung Tifans und Hauptgrund zum Untergange des Reiches die allzugroßen Machtbefugnisse bezeichnet, die jener dem Adel eingeräumt hatte (II, 282).

VII.

Volkswirtschaft und Staatsverwaltung.

Sehr wichtig für ein gesundes Staatsleben erscheint Wieland die Volkswirtschaft; er schreibt darüber 1772 an Jacobi: „Rien de plus sublime que l'économie politique selon moi", und fährt fort: „Mais que nos princes et ceux qui les gouvernent sont encore loin des vrais principes de cette science aussi simple que féconde en conséquences qui tendent au bien de l'humanité" (J. B. I, 60).

Der Aufschwung, den die Volkswirtschaft durch die Bemühungen der Physiokraten in Frankreich genommen hatte,

rief auch in Deutschland Bewegung hervor, und so erörter Wieland auch diese Frage als eine aktuelle.

Freilich dürfen wir hier von ihm am allerwenigste Originalität erwarten (vgl. Roscher a. a. O. 474 f.). Wielan steht in dem Kampfe, den die Physiokraten gegen das Merkantil system führen, als Eklektiker auf dem Standpunkte seine Gewährsmänner Justi und Sonnenfels, ohne jedoch vollständi von ihnen abhängig zu sein.

Als Physiokrat betont er die Bedeutung des Bauern standes für den Staat; „der Bauernstand, als die wahre Grund lage der ganzen bürgerlichen Gesellschaft" (II, 226), erfreu sich des besonderen Wohlwollens Tifans, und wenn dieser sic selbst zur Zunft der Landleute rechnet und alljährig a einem der ersten Frühlingstage ein Stück Feldes ackert (vgl II, 226), so wird man an Josephs II. physiokratische Neigunge erinnert, denen zufolge dieser am 19. August 1766 eigenhändi ein Feld pflügte (vgl. Roscher a. a. O. 631). Weiter is Wieland als Physiokrat dem mittelalterlichen Zunftzwang gegenüber für einen freien Wettbewerb des Handwerks un wendet sich gegen alle Vorrechte und Freiheiten, die da Merkantilsystem den Innungen gewährt hatte (vgl. II, 227) Nach seiner Anschauung bringt dieses von den Merkantiliste so sehr begünstigte wirtschaftliche Kastenwesen nur gegen seitige willkürliche Bedrückung hervor. Wie Sonnenfel (Roscher a. a. O. 546) verwirft er auch die Monopolien (vgl M. 74 I, 353) und strebt in seinem goldenen Spiegel das, wa gerade als Hauptverdienst des Physiokratismus bezeichne wird,[1]) eine Vereinfachung des unleidlichen Steuersystems, an Die „Abgaben unter unzähligen Titeln und Rubriken" (II, 222) die zu einem ungeheuren Volkselende unter den Vorgänger Tifans führten, werden von diesem zu einer Grund- und pro gressiven Einkommensteuer vereinfacht (II, 218 f.); damit wir eine klare Übersicht seitens der Staatsleitung erzielt und auc die notwendige Kontrolle (II, 211) der Beamten ermöglich Hatte der Merkantilismus hauptsächlich Handel und Gewerb

---

[1]) Vgl. den Artikel „Zur Beurteilung der physiokratischen Briefe a Herrn Professor Dohm" von J. Mauvillon (M. 80 III, 75 f.).

begünstigt, dagegen den Bauernstand, der ihm auch sonst politisch nichts galt, von jeglicher wirtschaftlichen Betätigung ausgeschlossen (vgl. Mohl III, 296), so erstrebte der Physiokratismus umgekehrt eine einseitige Förderung des Landvolkes; aber auch das verstößt gegen Wielands obersten Grundsatz: „Alles kommt darauf an, durch Unterhaltung eines Kreislaufs, der jedem Teile seine erforderliche Nahrung zuführt, zu verhindern, daß kein Teil auf Unkosten der übrigen zu einer verhältniswidrigen Größe anwachse" (II, 131).

Demgemäß erfreut sich das Handwerk und Gewerbe in gleicher Weise der Fürsorge Tifans (II, 224). Wie schon Fénelon im Télémaque, tritt auch Wieland im goldenen Spiegel für den Freihandel ein (vgl. II, 223), und eine von den Weisungen aus dem „Unterrichte eines alten persischen Monarchen an seinen Sohn" lautet: „Beschütze die Kaufleute und beschränke die Freiheit der Handlung nicht durch unnötige Gesetze" (M. 73, III, 173).

Es kommt Wieland also auf eine gleichmäßige Förderung von Ackerbau, Handwerk und Handel, überhaupt auf einen gesunden, arbeitsamen Mittelstand an (II, 214; vgl. Ag. B. III, 120), und so berührt er sich doch auch mit den Forderungen des Industriesystems, Folgerungen von A. Smiths umgestaltendem Fundamentalsatze, daß Arbeit allein Werte schaffe.

Ebensosehr als Fleiß und Arbeit empfiehlt Wieland, als Feind des Luxus, die Sparsamkeit, in welcher der Hof den Untertanen mit gutem Beispiele vorangehen solle (II, 213 f.), und verwirft im Gegensatze zu Justi (Roscher a. a. O. 462) das öffentliche Spiel (Lotto) wegen seines schlimmen Einflusses auf den wirtschaftlichen Sinn des Volkes (vgl. M. 87, II, 285, Anm.).

Mit diesen Anschauungen geht Hand in Hand die Abneigung Wielands gegen die großen Städte (II, 196). Diese betrachtet er, ebenso wie Fénelon im Télémaque (Buch 22), geradezu als Brutstätten des Luxus und der Sittenlosigkeit (II, 265) und sieht darum in ihnen ein staatsfeindliches Element. Als das Beispiel von Paris ihm während der französischen Revolution diese Auffassung bestätigte, wuchs seine Abneigung so sehr, daß er den so oft beklagten Mangel einer deutschen Hauptstadt als geringeres Übel „gern" in Kauf nehmen will.

Einen staatsfördernden Faktor sieht Wieland als Physio-
krat in einer möglichst starken Bevölkerung (II, 195 ff.; vgl.
I, 141). Diese Lehre, das sogenannte Populationssystem, wa
in Frankreich namentlich vom älteren Mirabeau in L'ami de
hommes ou traité de la population,[1]) ferner von Rousseau in
Contrat social und in Deutschland von Justi,[2]) hauptsächlich
aber von Sonnenfels[3]) vertreten worden. Wieland verma
natürlich neue Argumente für diese Theorie nicht beizubringen
er glaubt, daß eine größere Einwohnerzahl und mehr Arbeits
kräfte zu einer nachhaltigeren Ausnützung des Bodens führ
und dadurch den Mangel an Unterhalt paralysiere. Es is
das dieselbe Abstraktion, auf die sich auch die übrigen Ver
treter der Populationsschule stützen, und die erst durch Malthus
Erfahrungssatz beseitigt wurde, daß die Vermehrung der Mensch
heit eine geometrische Reihe darstelle, während die Lebens
mittel höchstens in einer arithmetischen zunähmen.

Erreicht wird die angestrebte Vermehrung durch zweck
mäßige Ehegesetze. Tifan gestattet niemandem die Ehelosigkeit
es sei denn, daß ein körperliches Hindernis vorliegt (II, 197). De
weiteren gehören hierher in Scheschian die Anstalten (Findel
häuser), in welchen arme Kinder verpflegt und erzogen werden

Im Staatshaushalte macht Tifan einen Unterschied zwische
„öffentlichem Schatze", der für den König unantastbar ist, un
den „Ausgaben aus seinem eigenen Beutel" (vgl. I, 162 f.)
Zu der „Civilliste" Tifans gehören das Bergwerks- und Salzrega
und die Einkünfte aus den königlichen Domänen und Kron
gütern (vgl. II, 212 f.).

Im übrigen vertritt er die Anschauung, daß der Staatsreich
tum nicht in einer wohlgefüllten Staatskasse beruhe (I, 204)
sondern in dem Aufblühen des Volksvermögens und glückliche
Untertanen. Seine Vorgänger verfolgen nur ein Kameralinteresse

---

[1]) Wieland gibt (Gold. Sp. Ausg. 1772, I, 220, Anm.; fehlt bei Grube
eigens als Quelle der von Danischmend vorgetragenen Ideen (zu I, 141) de
„vortrefflichen" Menschenfreund von Mirabeau an; übrigens hatte er da
Werk schon 1759 in der Züricher Abschiedsrede seinen Schülern zum Studiu
empfohlen (vgl. Viertelj. f. Lit.-Gesch. II, 591).

[2]) Mohl a. a. O. III, 470 ff.

[3]) Roscher a. a. O. 536.

sfandiar behandelt seine Untertanen „als eine Gattung von
ieren, von welcher sich mehr Vorteile ziehen lassen als von
gend einer andern“ (II, 34); für ihn kommt, wie Merck im
Herrn Oheim“ sagt, der Bauer „gar nicht außer als Mastvieh
r die Rechnung des Fürsten in Anschlag“.[1]) Dagegen fragt
ifan niemals „Was ist des Hofes Interesse?“ sondern hat nur das
Vohl seiner Untertanen im Auge (II, 222). Dem entsprechend
iden auch die „Plusmacher“, die für jedes neue Steuerprojekt
n Isfandiar belohnt werden (II, 31), bei Tifan nur einen Platz
i Zuchthause (II, 209). Damit wendet sich Wieland mit
isti[2]) gegen ein vielbeliebtes Zufluchtsmittel der Despoten
i 18. Jahrhundert, die erschöpften Kassen wieder zu füllen.

Für die Steuern selbst, die Wieland in ganz utopischer
Veise nach Merciers Vorgange in öffentlichen Kästen sammeln
ßt (II, 218 und Anm., II, 336), gelten vielmehr folgende
rundsätze: sie müssen erstens möglichst gering sein und
weitens gesetzliche Verwendung finden.[3]) Beides berücksich-
gt Tifan so, daß sich Staatseinnahmen und Ausgaben immer
cken (II, 216). Die Abgaben werden nur zur wirtschaftlichen
d geistigen Förderung der einzelnen Untertanen und für die
ihe nach außen zum Schutze des Staates selbst verwendet.

Den letzteren übernimmt ein stehendes Heer von 200,000
ann. Wieland ist zweifellos gegen den Krieg, der etwa nur
nastische Interessen verfolgt; er gesellt sich in dem Hasse
gen den „Eroberungskrieg“ in die weite Reihe der vom
umanitätsgedanken ausgehenden Opposition gegen dieses not-
endige Übel, ohne es indes mit ihren einseitigen Vertretern,
wa dem „bon Abbé de St. Pierre“ (vgl. Hassenkamp a. a. O.
), zu halten. Die paix éternelle ist ihm eine Chimäre; er
ßt den aus idealen Motiven (Ehre) unternommenen Krieg
gl. I, 31; vgl. M. 73, III, 171) gelten, verwirft dagegen den
abinettskrieg (M. 83, II, 234; vgl. auch 40, 89). Tifan steht
rum auf dem Standpunkte des Psametichus, „eine fried-
che Regierung, die in schlechter Kriegesbereitschaft stände,

[1]) Vgl. Stahr, Ausg. von J. H. Mercks Schriften, Oldenburg 1840, 190.

[2]) Vgl. Justi, Psametichus, Frankfurt und Leipzig 1759, II, 84.

[3]) Moser klagt (Herr und Diener I, 103 ff.) über die schlechte Ver-
dung der Steuern; ebenso Merck im „Herrn Oheim“ (vgl. Stahr a. a. O. 222).

sei nach dem Zustande der Welt eine einfältige Regierun (Psametich II, 452), und hält sich durch ein stehendes He schlagbereit.

Auch hier sehen wir Wieland gänzlich im Banne pr tischer Forderungen, vollständig unabhängig von der li rarischen Opposition gegen diese Einrichtung. Diese knü sich in Frankreich hauptsächlich an die Namen Montesqui Voltaire, Quaisnay und Rousseau. Die Hauptforderung die Aufklärer war eine Art von Miliz, wie sie sich in Nordameri sogar gegen die stehenden Heere der Engländer prakti erprobt hatte. In Deutschland verwirklichte Friedrich Große in gewissem Sinne diesen Gedanken; sein stehen Heer bestand nur zur Hälfte aus Landeskindern, die zud nur zwei Monate zum Exerzieren verwendet wurden und übrige Zeit des Jahres ihren häuslichen Beschäftigungen na gingen. Darum ist hier die Opposition gegen die stehen Heere nicht so stark und etwa nur Karl Moser, Justus Mö und Mauvillon zu nennen.[1]) Tifans Heer kommt der preußisc Einrichtung sehr nahe; auch seine Soldaten dürfen in Friede zeiten nicht als „wohlgenährte Müßiggänger" nur die Ste kraft des Landes schwächen, sondern werden für ihren S vom Staate zu kulturellen Zwecken (Bau von Straßen Kanälen) herangezogen (vgl. II, 224 f.).

Über die Organisation der Verwaltung findet sich Wieland noch recht wenig. Es bestand im 18. Jahrhund in dieser Hinsicht noch zu viel Unsicherheit und Mannigfal keit, als daß er hierzu hätte Stellung nehmen können. Da läuft bei dem Beamtenheere Tifans alles mehr auf persönli Charakterbildung als auf feste Normen hinaus, an die sie bunden wären. Im übrigen spricht sich überall (auch Moser) mehr das instinktive Ahnen aus, daß hier Wandlun eintreten müssen. So erklären sich sowohl bei Moser als a bei Wieland die häufigen Anklagen gegen die „Favoritminis (Moser, Herr und Diener I, 220) und Günstlingswirtschaft 151, 157, 162, 164, II, 33) und demgegenüber die Forder

[1]) Vgl. M. Lehmann, Scharnhorsts Kampf für die stehenden H Sybels Hist. Zeitschr. 53. N. F. 17 (1885), 276 ff.

ur das Verdienst zu belohnen (I, 153; vgl. Moser a. a. O. , 170). Ebenso verwerflich erscheint beiden der Hofnepotismus Moser a. a. O. 186), gegen den sich Wieland im „Unterrichte ines alten persischen Monarchen an seinen Sohn“ mit den Vorten wendet: „Lasse nie eine Bedienung des Staates erblich werden; dieser Fehler hat den Untergang der mächtigsten Reiche verursacht.“ Auch der von Moser (a. a. O. I, 405) beklagten Umständlichkeit in der Verwaltung und dem daraus ntstehenden schleppenden Geschäftsgange gegenüber (a. a. O. , 324 und 334) erledigt sich in Tifans Reiche in idealer Weise leichsam alles von selbst. Endlich ist hier die schwere Anlage der Bestechlichkeit, die Wieland gegen den Richterstand rhebt (vgl. M. 73, III, 181 f.), zu nennen; sie dürfte in unnittelbarem Zusammenhange mit Josephs Reformversuchen Visitation des Reichskammergerichtes zu Wetzlar) in der Justizerwaltung stehen (vgl. auch I, 156).

VIII.
Religion.

Die Klage Heinses: „O wie glückselig könnten nicht die ewohner dieser entzückenden Gegenden des Rheins sein, wenn ie eine bessere Religion, bessere Gesetze oder vielmehr — renn sie eine gute Religion und wenigstens nur erträgliche esetze hätten“,[1]) Worte, die er anläßlich einer Rheinreise an Vielands Schüler Schwarz richtete, bezeichnen uns deutlich en hohen Wert, den man im 18. Jahrhundert den religiösen eformen neben den rein politischen beilegte; und wenn Heinse aran scherzhaft den Wunsch knüpft, Wieland, dieser „Sokrates“, ollte „in der Kartause zu Coblenz Prior“ sein (a. a. O. 728; gl. 731) und er selbst, Schwarz, La Roche usw. als Mönche nter ihm stehen, dann werde alles besser sein, so ergibt ich weiter, daß gerade Wielands Kreis zu Erfurt kirchenolitische Fragen stark beschäftigten.

In der Tat charakterisiert hier nur der Schüler in einem innigen Vergleiche die Herzensneigung seines Meisters. Schon

---

[1]) Seuffert, Wielands Erfurter Schüler vor der Inquisition, Euphor. II, 727.

in dem Entwurfe zu dem Essay vom Jahre 1759 wird (
Notwendigkeit des religiösen Fortschrittes betont (S. 26), u
immer hält der Aufklärer Wieland an dieser Einsicht fe
Für ihn besteht kein Zweifel, daß die Menschheit, ebenso v
sie auf politischem Gebiete zum Vernunftstaate vorschrei
müsse, endlich auch das Reich der Vernunftreligion erric
werde. Was ist diese aber? Das Christentum in seiner wah
Gestalt (Ag. B. IV, 167), so wie es Tifan in seinem Sta
zur Volksreligion erhebt, indem er Wielands Lieblingsgru
sätze in dieser Hinsicht verwirklicht. Zum Verständnis die
kirchenpolitischen Utopiens unseres Dichters werden wir
dessen Stellung zum Christentume näher vergegenwärti
müssen.

Die rationalistische Jugendrichtung Wielands zeigt i
Spuren bald auch wieder in seiner christlichen Periode[1])
bleibt dann sein Leitstern dem Positivismus gegenüber.[2])

---

[1]) Vgl. Seuffert, Wielands Hymne auf die Sonne, Euphorion V, 8

[2]) Die umstrittene Anmerkung über das Christentum (I, 297)
zweifellos satirisch aufzufassen. Das zeigt uns einmal ihr Zusammenh
mit dem Texte (I, 208; vgl. 35, 179), der einen Hieb auf das posi
Christentum mit seinem Anspruche auf absolute Wahrheit und der da
gefolgerten Berechtigung der Intoleranz enthält, ein Standpunkt, der ja
Dichter so verwerflich erscheint. Äußerlich gekennzeichnet wird dieser S
der Auslassung durch den Schluß Schach Gebals: keine Krähe solle
andern die Augen aushacken (I, 209). Scheinbar um diesen Eindruck
verwischen, in Wirklichkeit um ihn zu verstärken, spendet Wieland
Christentume ein ironisches Lob. Verdächtig erscheint es schon, daß Wiel
diese Erörterung in der Form einer Randbemerkung gibt. Die Annah
daß sie einen ähnlichen Zweck verfolge als seine Versicherung, daß u
den Sultanen, Bonzen und Derwischen des Romanes eben nur diese zu
stehen seien (S. 93), liegt nahe. Außerdem bleibt aber auch der Grund
die „Dissertation" über die Religion der Ägypter, die der Sultan mit Recht ü
flüssig findet, aufzuklären. Die ganze Auslassung ist nach meinem Erme
nur um der Anmerkung willen eingeschoben. Nicht die Belehrung über die äg
tische Religion im Texte, sondern die versteckte Satire auf die positiven chr
lichen Anschauungen in der Glosse ist Wieland die Hauptsache; wir wer
also in ihr den etwas gewaltsamen Versuch Wielands sehen müssen, den Le
der etwa noch im Zweifel darüber sein sollte, ob es sich in dem Romane
eine harmlose Schilderung exotischer Religionsverhältnisse oder eine Sa
auf heimische Anschauungen handle, endgültig aufzuklären und auf
wahren Kern der folgenden Geschichte aufmerksam zu machen. Bei di

die Verkörperung wahrer christlicher Gesinnung erscheinen ihm nur die ersten christlichen Gemeinden.[1]) Dieses religiöse Ideal ist seiner Meinung nach dann bei der Ausgestaltung des Christentums zur politischen Religion verloren gegangen (32, 37) und an seine Stelle ein dogmatischer Formalismus getreten, der nach Jupiters Ausführung im 6. Göttergespräche[2]) nicht besser, sondern eher schlechter ist als das Heidentum selbst (27, 279 ff.). Vom Neuplatonismus gefördert, hätte der Dämonenglaube, dieser Fluch, der dem menschlichen Geschlechte anhaftet (32, 38 und 32, 123 ff.), auch den ursprünglich so einfachen reinen Religionsbegriff, den Christus der Welt gab, mit allerlei heidnischen Vorstellungen verknüpft[3]) (vgl. Iselin a. a. O. II, 264). So sank das Christentum bald auf die Tiefe

Auffassung verstehen wir auch die Mitteilung Böttigers besser (Lit. I, 139), daß Wieland auf Befehl des Mainzer Vikariats wegen allzu freimütiger Äußerungen über Religion habe sechs Bogen ins Feuer werfen müssen. Die Anmerkung würde dann als ein kleiner Rest jener religiösen Angriffe eben sarkastisch aufzufassen sein, während sie, ernst genommen, doch in wunderlichem Gegensatze zu den beseitigten religiösen Erörterungen und dem Verhalten der vorgesetzten Behörde gestanden haben müßte. So gehört sie zu jenem vom Dichter so oft beliebten ironischen Spiele (S. 31), das er auch auf die Gefahr hin anwendet, daß solche „feine Züge in einem Schiefkopfe zu schiefen Zügen werden“ (J. B. I, 96). Lavater hatte das Unglück, zu den letzteren zu gehören, insofern er aus der genannten Stelle Wielands Wiederbekehrung herauslas (Horn, 366). Loebell, der auch glaubt, daß dieser christliche Herzenserguß „nichts weniger als ernst gemeint ist“ (a. a. O. 219, Anm.), bringt als einzigen, aber wohl wichtigsten Beleg für diese Auffassung Wielands Spott über die Täuschung Lavaters, in einem Briefe an Jacobi: „Sie sehen, wie richtig in Musarion gesagt ist, diese Geisterart kann keinen Scherz vertragen“ (J. B. I, 115).

[1]) Schon Iselin hatte (a. a. O. II, 238) das Christentum in seinen Anfängen wegen seiner „reinesten Lauterkeit“ gepriesen, und das Urchristentum hat ganz gewiß in dem Religionsunterrichte, den Wieland seinen Schweizer Schülern erteilte, eine große Rolle gespielt, wenn er zu diesen in der Züricher Abschiedsrede sagt: „Vous connaissez le christianisme dans sa pureté, dans sa simplicité sublime“ (Viertelj. f. Lit.-Gesch. II, 593; vgl. Schnorrs Archiv XIII, 198 ff.).

[2]) Ganz ähnlich sind die Ausführungen Wielands im Agathodämon und Peregrinus Proteus.

[3]) Hierher rechnet Wieland z. B. die Kanonisierung, die er (27, 289 und 24, 166) mit der Apotheose der Römer in Parallele stellt; über die Vermischung vgl. auch 24, 196 ff. und 32, 40 f.

der alten heidnischen Anschauungen; „es bleibt, wiewohl unter andern Masken und Namen, immer die nämliche Komödie." Diese sehr weit gehenden Ausführungen, die wohl zum Teil auf den Einfluß der „Götter Griechenlands"[1]) (1788 im Merkur erschienen) zurückzuführen sein dürften, werden im 8. Göttergespräche (27, 301 ff.) doch wieder etwas eingeschränkt. Der allgemeine Fortschritt sei in der kirchlichen Entwicklung unverkennbar, und dieser Gesichtspunkt allein bilde den Maßstab für die Beurteilung.

Wieland betrachtet also vom Prinzipe der Nützlichkeit (S. 71) aus das, was er „Volksreligion" nennt. Er faßt Staat und Religion als homogene Begriffe (vgl. 40, 182 f.) auf, die aus zwei Grundfunktionen des Menschen fließen (dem Gesellschaftstriebe und gewissermaßen einem Moraltriebe) und sich gegenseitig ergänzen müssen, um gemeinsam dem erstrebten Eudämonismus zu dienen. So wird die Religion ein politisches Institut in Josephinischem Sinne, „ein Leitriemen" in der Hand des Regenten.[2]) Nicht für das Jenseits soll sie sorgen, sondern dazu dienen, den Staatszweck verwirklichen zu helfen. Das Christentum wird als „Nützlichkeitsmoral"[3]) die wesentlichste Stütze „der öffentlichen Ruhe und Sicherheit", und darum heißt es schon im goldenen Spiegel, die schlechteste Religion sei besser als gar keine (I, 226; vgl. 47, 258).

Die Wahrheit, welche in der Religion einen Herzensdienst sieht (35, 337), ist nur sehr wenigen zugänglich. Wie Hieronymus Cardanus (S. 73) gruppiert Wieland die Menschen

---

[1]) In der Lobrede auf das Heidentum (27, 286 ff.) dürfte der Satz „Denn was soll aus Menschen werden, von welchen die Musen und Grazien die Philosophie und alle verschönernden Künste des Lebens und des feineren Lebensgenusses mit den Göttern, ihren Erfindern und Schützern sich zurückgezogen haben" ohne weiteres an die Einleitungsstrophen der Götter Griechenlands erinnern. Auch im übrigen berühren sich die Grundgedanken der beiden Dichter; nur bleibt Wieland nicht bei der pessimistischen Klage Schillers, sondern läßt am Schluß (unter Anspielung auf Humanismus und Reformation) die Hoffnung auf eine abermalige Wiedergeburt und Neugestaltung der Dinge auftauchen (27, 287; vgl. auch 35, 386).

[2]) Vgl. Roscher a. a. O. 535.

[3]) Vgl. Pfleiderer, Der deutsche Volkscharakter im Spiegel der Religion. Deutsche Rundschau 1894, III, 276.

(wir können das, was er von den indischen Priestern sagt, in seinem Sinne verallgemeinern) in drei Gattungen: ehrlich Betrogene, Schlauköpfe und bloß Betrüger, und „ehrliche Leute" (vgl. 43, 192 f.). Für diese Weisen ist die Religion keine politische Sache, sondern Herzensangelegenheit.[1]) Wie bei Schleiermacher in seinen berühmten „Reden über die Religion" ist auch bei Wieland das wahre Christentum die einfache Lehre, die das im Menschen schlummernde „Gottesgefühl" zur reinen Vorstellung von Gott erhebt und ihn zu einer treuen Hingabe an das höchste Wesen, zu einer Kindschaft Gottes führt (vgl. 35, 336 f.). Es ist die sogenannte „natürliche Religion" (32, 19), die nur die Grundsätze, in welchen die einzelnen Systeme übereinkommen, als vernünftig erachtet, dagegen alles Positive, als auf niedrigen Leidenschaften beruhend, verwirft.[2]) Dieses Evangelium des Deismus (vgl. 32, 23 und 32, 49 f.), so wie es Rousseau im vierten Buche des Contrat social als Staatsreligion empfiehlt und im Émile als Glaubensbekenntnis des savoyischen Priesters vorträgt, macht auch Tifan in seinem Reiche zur allgemeinen Religion.

Es gelingt ihm das mit Hilfe eines Geheimbundes, den er, wie Apollonius von Tyana im Agathodämon (35, 65 ff.), zu dem Zwecke gründet, allmählich einen Umschwung in den religiösen Anschauungen herbeizuführen. Seuffert[3]) ebenso wie Breuker[4]) hat angenommen, daß dem Dichter das Wirken der Freimaurer das Vorbild für diese eigenartige Institution abgegeben habe. Das ist indes sehr unwahrscheinlich. Wieland war bis in sein hohes Alter ein Gegner der Freimaurerei. Die geheimen eidlichen Verbindungen sind ihm als „Staat im Staate" (40, 443) verwerflich, und er macht hier keinen Unterschied zwischen Mönchsorden und Freimaurertum.[5]) Nament-

[1]) Auch Iselin steht auf diesem Standpunkte (a. a. O. II, 236).

[2]) Daher finden auch die Deisten in Böhmen, die Joseph II. als Apostaten nach Siebenbürgen verpflanzte, wegen ihrer „einfachen, philosophischen Religion" Wielands Schutz (vgl. M. 83, III, 250 ff.)

[3]) Viertelj. f. Lit.-Gesch. I, 414 ff.

[4]) Wielands Goldener Spiegel. Preuß. Jahrbücher 62, 166.

[5]) Vgl. M. 86, I, 244 ff.; 86, II, 97 ff.; 176 ff., 270 ff.; M. 86, III, 53 ff., 243 ff.; 87, I, 186 ff. und N. T. M. 1800, I, 243 ff.

lich deutlich zeigt sich diese Opposition in dem „Geheimni des Kosmopolitenordens“ (40, 433 ff.). Wieland stellt hier de bestehenden Geheimgesellschaften die ägyptischen und ele sinischen Mysterien gegenüber und hebt dabei den ihm seh wesentlich dünkenden Unterschied hervor, daß diese Institutione unter der Oberaufsicht des Staates standen: „Sobald die ge heimen Orden sich gleicher Vorzüge werden rühmen könne wird ihnen niemand ihre Rechtmäßigkeit bestreiten können“ [1] (40, 445). Es werden also, wie Wieland im goldenen Spieg auch selbst angibt, die „Mysterien bei den Ägyptern un Griechen“ dem Dichter als Muster vorgeschwebt haben, wa um so wahrscheinlicher ist, als auch sonst die Religionsve fassung Tifans von antiken Vorstellungen beeinflußt ist.

Tifan ist als Staatsoberhaupt zugleich Oberpriester, un seine Religion ist eine Nationalreligion. Wir finden das Lo dieser Staatsverfassung, durch welche nicht die Priester, sonder vor allem der Staat gewann, auch im 8. Göttergespräche (vg 27, 282 f. und 32, 29 f.). Mit ihr verbindet Wieland sein Ideen vom Urchristentume und glaubt so dieses zu ein politischen Volksreligion ohne die Schäden des positive Christentums ausgestalten zu können. [2]) Darum sind di Priester, nach seiner Anschauung in den ersten christliche Zeiten nur Lehrer und Vorsteher der Gemeinden (vgl. N. 1 M. 91, I, 10, Anm.), in Tifans Religionsverfassung nicht anderes, ebenso wie der reine Kult, den der Scheschianisch Reformator einführt, wie schon bemerkt, nur das religiös Ideal Wielands, Urchristentum in seinem Sinne, ist. Dami erfüllt Tifan die Anforderung, die Wieland schon 1759 an di beste Gesetzgebung gestellt hatte; er fundiert sie „sur l Christianisme joint à la saine philosophie.“ Zugleich hat e Einheit geschaffen und alle die religiösen Sektenkämpfe, di nicht zum wenigsten zum Untergange des Reiches beitruge aus der Welt geschafft.

---

[1]) Wielands Eintritt in den Freimaurerorden erfolgt auch erst (1809 nachdem jenes Bedenken gefallen ist (vgl. L. Geiger, Wielandiana. Im neue Reich 1881, 427 f.).

[2]) Daß Wieland diese Lösung auch praktisch für möglich hielt, b weist 32, 83 f. (S. 92).

Aus diesem religionspolitischen Ideale geht also ein Grundsatz klar hervor, den Wieland in diesen Fragen unter allen Umständen auch in der Wirklichkeit für Axiom hält: der Staat als geschlossene Einheit kann dezentralisierende Elemente auch in religiöser Beziehung nicht dulden, wenn er sich nicht selbst zerstören will.

Unter diesem Gesichtspunkte beurteilt er die mittelalterliche Entwicklung, die Unterwerfung des Staates unter die Autorität der Kirche. In der Annahme der römischen Kaiserwürde aus der Hand des Papstes sieht er einen verhängnisvollen Schritt, weil sich „die Hierarchie dadurch über die Monarchie" erhob (24, 228), anstatt das Gegenteil herbeizuführen, und „treffend" findet er (24, 239) Herders Urteil über diese Zeit: „Die Kirche war nicht im Staate, sondern der Staat in der Kirche."

Aber auch der Dualismus von Kirche und Staat widerspricht dem genannten Grundsatze und findet darum Wielands Billigung nicht. So verstehen wir seine äußerste Spannung anläßlich des „großen Duodramas" zwischen Joseph II. und Pius VI. (Horn 240). Der Staat muß unbedingt der übergeordnete Faktor sein und sich demgemäß ein Aufsichtsrecht über kirchliche Institutionen wahren; denn in einem christlichen Staate sei die Kirche „kein eigner unabhängiger Staat im Staate" (vgl. 40, 183; 40, 222 und 227; 35, 398).

Zum mindesten fordert Wieland den modernen Begriff der staatlichen Kirchenhoheit. So billigt er die reformatorischen Bestrebungen der französischen Nationalversammlung, und als der Bischof von Nantes sich weigerte, die Autorität der Nationalversammlung anzuerkennen (N. T. M. 91, I, 6), begleitet Wieland den Bericht darüber mit einer Anmerkung, in der er über „Vermengung der Religion mit kirchlichen Sachen" spricht, „unter welchen letzteren alle temporalia der Klerisei mit begriffen sind, mit welchen doch die Religion als solche nicht mehr zu tun hat als mit dem Zeitlichen aller andern Diener des gemeinen Wesens". Er will also „Religion" und „kirchliche Sachen" getrennt wissen, ganz in dem Sinne, in welchem wir jetzt das „jus in sacra" und „jus circa sacra" als die beiden Rechtssphären von Kirche und Staat voneinander

scheiden: „nicht im Dogma, nicht in der Lehre, nicht im öffentlichen Gottesdienst — sondern in bloßen Gegenständen der äußerlichen Zucht und Polizei" soll der Staat reformieren dürfen (a. a. O. 13).

Der in Wirklichkeit natürlichste Zustand ist ihm freilich das Staatskirchentum, wie es von den Reformatoren, namentlich von Melanchthon gefordert wird: „Kirche und Staat, Staat und Kirche immer ein Ganzes!" (40, 183). So wird Tifans Religionsverfassung gegenüber, als dem kirchenpolitischen Utopien Wielands, die englische Staatskirche der praktische Notbehelf: „Indem ich mir diese Vorstellung von der Religion Jesu und der ersten Brüdergemeine, deren Stifter er war, mache, begehre ich keineswegs zu leugnen, daß es in der Folge nicht möglich sollte gewesen sein, eine mit den Grundsätzen und der Moral desselben übereinstimmende Volks- und Staatsreligion zu gründen, die von allem dämonistischen und magischen Aberglauben rein hätte bleiben können .... wie denn etwas diesem von fern Ähnliches seit den Zeiten der Königin Elisabeth in England zu sehen ist" (32, 83).

Von den kirchenpolitischen Aufgaben des Staates hat sich Wieland hauptsächlich über drei geäußert (Mönchstum, Geistlichkeit, Toleranz), die zu seiner Zeit wohl am meisten das öffentliche Interesse erweckten.

Schon in der Geschichte der Gelehrtheit hatte sich der Dichter gegen das Mönchstum ausgesprochen. [1]) Einen Einblick in die verwerfliche Mönchsmoral gewähren dann die Bekenntnisse des Abulfaouaris auf den beiden ersten Palmenblättern (31, 133 ff.). Den Höhepunkt der Satire aber bezeichnen die Mönchsbriefe, die Wieland zusammen mit La Roche 1771 herausgab. [2]) Wenn wir nach den Gründen dieser Abneigung fragen, so müssen wir folgendes hervorheben. Von vornherein ist die Weltanschauung der Mönche dem lebensfrohen Dichter zuwider: „Ma morale n'a rien de ce que j'appelle la morale des Capucins" (Ag. B. I, 261). Diesen sachlichen Gegensatz

[1]) L. Hirzel, Geschichte der Gelehrtheit von C. M. Wieland seinen Schülern diktiert; Bibliothek älterer deutscher Schriftwerke der Schweiz, II. Serie, 3. Heft, Frauenfeld 1895, 2.

[2]) Vgl. R. Asmus, G. M. De la Roche, ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung, Karlsruhe 1895, 79 ff.

mögen die persönlichen Reibereien Wielands in Erfurt mit seinen klerikalen Widersachern noch verschärft haben, und so enthält der goldene Spiegel, unter dem unmittelbaren Eindrucke dieser Verhältnisse entstanden, die schärfsten Angriffe auf Mönchs- und Priesterwesen. Zwar versichert der Dichter, „daß die Worte Bonze, Fakir und Derwisch, so oft sie in dieser Geschichte vorkommen, alle Zeit in der engsten Bedeutung genommen werden und weiter nichts bedeuten, als Bonzen, Fakirn und Derwischen;“ aber daß unter den exotischen Bezeichnungen näherliegende, greifbarere Verhältnisse zu suchen sind, ist unschwer zu merken. Hat doch schon Chr. Weise ähnlich in seiner Tragödie „Naboths Weinberg“ Baalspriester eingeführt, um gegen die Jesuiten loszuziehen, Wieland in den Abderiten den Biberacher Gegensatz von Katholiken und Protestanten unter den Anhängern zweier Tempel verspottet. Dafür spricht auch die behagliche Breite gerade dieser Szenen, die der Leser als eine höchst langweilige Darstellung empfinden müßte, wenn sie nicht von dem eben angedeuteten satirischen Gesichtspunkte aus seine Teilnahme erweckten; und so hatte der Rezensent in den Frankfurter gelehrten Anzeigen seine Freude daran, wie in dem Romane die „gravitätischen Zwitter von Schwärmerei und Heuchelei“ neben ihren Brüdern, den Despoten, an den Pranger gestellt werden.

Der im goldenen Spiegel zum Ausdruck kommenden Gesinnung gegen Priester- und Mönchstum bleibt Wieland auch weiterhin treu; so bildet die Geschichte des weisen Danischmend in dieser Beziehung eine Fortsetzung der Könige von Scheschian.[1]) In den Abderiten sehen wir im Oberpriester Stilpon einen Gesinnungsgenossen des Abulfaouaris, und zugleich wird uns die Gemeingefährlichkeit der Mönche unter dem Bilde der Froschplage dargestellt.[2]) Wieland sieht in

[1]) Vgl. die Umtriebe der Fakirn, insonderheit die Geschichte der drei Kalender 18, 42 ff. und Anm. 358.

[2]) Diese Tierallegorie hat im neunten Mönchsbriefe, in welchem die Mönche mit Heuschrecken verglichen werden, ihre Vorlage (vgl. Asmus a. a. O. 86). Sie wird von Wieland, der auch schon im goldenen Spiegel Derwische und Katzen auf eine Stufe stellt (I, 20 f. und Anm. 275 f.), wieder in den Gesprächen über einige neueste Weltbegebenheiten angewendet. Dieselbe schädliche Rolle, wie die Frösche der Abderiten, spielen hier die Hamster in Kalifornien (vgl. 40, 198 ff.).

den Orden die „Außenwerke der vatikanischen Akropolis" (M. 88, III, 206), die in ihrer internationalen Gesinnung (S. 99) einer gesunden staatlichen Entwicklung störend in den Weg treten. Wie sollen sich die Staaten dagegen wehren? Hatte in den polemischen Schriften vor dem goldenen Spiegel mehr der Spott des Satirikers als politischer Ernst gewaltet, so finden sich in dem Staatsromane schon die ersten Ansätze zur Lösung dieser Frage; denn wenn Tifan den Ya-faou die Existenzberechtigung abspricht (II, 229), ihre Orden aufhebt und die Mönche in brauchbare Staatsbürger umwandelt, so ist das ein Gedanke, den Wieland später noch eingehender erörtert. Kaiser Josephs Reformen[1]) veranlassen den Dichter 1782 zu den „Gesprächen über einige neueste Weltbegebenheiten" (40, 159 ff.), in welchen er die Forderung aufstellt, die Mönchsorden gründlich zu reformieren und die Klöster in „Hospitäler, Findelhäuser, Waisenhäuser, Arbeitshäuser" und „Erziehungsinstitute" (a. a. O. 178 f.) umzuwandeln. So stimmt er auch dem Versuche, die Benediktiner in Bayern zu reorganisieren, und der Umwandlung ihrer Klöster in Unterrichtsanstalten vollständig zu. Wie es im goldenen Spiegel heißt, daß in Scheschian die Ya-faou in der rohen Vorzeit (II, 231) nützlich waren, so kann Wieland auch hier den Orden ihre historische Bedeutung und relative Berechtigung nicht absprechen (M. 88, III, 133); aber diese Institution hätte sich jetzt überlebt und sei als unzeitgemäß zu verwerfen (vgl. Keil 249). Darum könne der Staat die Neugestaltung der Orden verlangen, um so mehr, als die Umwandlung der Klöster in Schulen leicht durchzuführen sei (M. 88, III, 213).

Der ideale Standpunkt ist freilich der Tifans, die gänzliche Beseitigung der Mönche. Als die französische Nationalversammlung diesen Vorschlag verwirklichte, beglückwünscht Wieland unter Hinweis auf Joseph II., der bei diesen Bestrebungen ob des Widerstandes seiner Untertanen gescheitert sei, die französischen Gesetzgeber, die es schon mit einer so aufgeklärten Nation zu tun hätten (vgl. 41, 87 f.).

Im Gegensatze zu den Ya-faou, die als Träger der alten

---

[1]) Dekret vom 29. November 1781; vgl. A. D. B. 14, 553.

Mönchsmoral aus Tifans Reiche verschwinden (vgl. II, 229), nehmen seine „Priester“ eine sehr geachtete Stellung ein. Sie stehen in der Reihe der Gelehrten mit obenan (II, 270). Dieser Wertschätzung erfreuen sich die Priester, wie sie „sein sollen, aufgeklärt, weise und gut“ (M. 75, II, 166; vgl. auch 31, 54), bei Wieland auch sonst; er tritt ihrer Verunglimpfung entschieden entgegen (vgl. M. 79, III, 152, Anm.) und hat die größte Achtung vor der „ehrwürdigen Bestimmung eines Geistlichen, insofern er kein Bonze ist“ (49, 121). In diesem Klerus muß er von seinem Nützlichkeitsstandpunkte aus, wie Tifan, eine Stütze des Autoritätsgedankens sehen; der Geistliche ist ihm „als Seelsorger seiner Gemeine eine Art von moralischem Vormund und Aufseher“ (40, 226). Darum tritt Wieland auch für eine entsprechende materielle Stellung der Kleriker ein und findet es unbegreiflich, wie man einem so wichtigen Gegenstande die Aufmerksamkeit versagen könne. Die Würde dieses Standes und seine schlimme Lage in den meisten christlichen Staaten bilde einen Kontrast, der nachteilig auf den Charakter der Geistlichen sowohl als auch die Erfüllung ihrer Aufgabe zurückwirke (vgl. 49, 122). Ebenso verurteilt er aus diesem Gesichtspunkte die Beschlüsse der französischen Nationalversammlung vom 4. August 1789, welche den Klerus um seine im Interesse einer gesunden Entwicklung notwendigen Vorrechte brachten.

Eine der ersten Amtshandlungen, die Tifan vornimmt, ist die Durchführung einer strengen Toleranz. Dieser von der Reformation ausgehenden Forderung, die in Locke, Thomas Chubb [1]) und Bayle eifrige Vorkämpfer und in Voltaire im 18. Jahrhundert ihren glänzendsten Vertreter fand, nimmt sich Wieland mit besonderer Wärme an [2]) (vgl. 18, 245; 32, 52; I, 65). Die Toleranz ist ihm eine notwendige Folge der Gewissensfreiheit, welche zu den „unverlierbaren Rechten der Menschheit“ gehört (vgl. M. 83, III, 257). Darum hänge diese auch nicht von Fürstenwillkür ab, vielmehr sei der Regent

---

[1]) Vgl. Lechler, Geschichte des englischen Deismus 356.

[2]) Voltaires Schrift „De la tolerance“ will er übersetzen (vgl. Ag. B. II, 238).

verpflichtet, nicht nur das eingeführte Bekenntnis, sondern jede gegebenenfalls auch „zweihundert Religionen“ gegen Angriff in seinen Schutz zu nehmen (a. a. O. 260; vgl. 32, 105). Diese Anschauung zufolge vertritt er der „elenden“ intolerante „doctrina civilis“ des Lipsius gegenüber (vgl. 48, 71 und Anm den Standpunkt, an die Stelle des „die menschliche Natu entehrenden und dem Staate so nachteiligen Religionshasses müsse „die politische Duldung dissentierender Religionen treten. So zeigt sich immer Wielands tolerante Gesinnung die deistischen Bauern in Böhmen finden seinen Schutz (M. 8 III, 250 ff.), ja sogar die ihm sonst so verhaßten Jesuiten ve teidigt er gegen intolerante Verunglimpfungen, wie sie z. I in dem Stücke die „Jesuiten“ von Hagemeister ausgesproche werden[1]) (vgl. 48, 3 ff.). Und nicht nur ein theoretischer Vo kämpfer für Toleranz ist Wieland, sondern er übt sie auc praktisch. Die Worte, die er anläßlich der Merkur-Gründun an Riedel schreibt (L. W. I, 303) „Ein Hauptgesetz soll sei alles, was irgend einer in Deutschland rezipierten Religio anstößig sein könnte, zu vermeiden“ (vgl. Ag. B. III, 155 un M. 76, III, 34), macht er auch wahr und redigiert sein Bla so unparteiisch, daß es gerade im katholischen Süden sein Leser findet.[2])

IX.

Wielands Kosmopolitismus und seine patriotische Gesinnung

Auch Wieland hat das Schicksal unserer geistigen Führe um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, denen man da Nationalgefühl vollständig abspricht, teilen müssen. Er wa umsomehr ein ausgemachter Kosmopolit, als er diesen Ausdruc mit behaglicher Vorliebe immer und immer wieder für sic in Anspruch nimmt. Aber gerade das macht sein Weltbürge tum verdächtig, und die Skepsis ist hier sehr am Platz Drei Perioden möchte ich in Wielands Leben annehmen, di

---

[1]) Vgl. auch Westermanns illustrierte Monatshefte 1895, 256.

[2]) Vgl. Vogt und Koch, Dtsch. Lit.-Gesch. 524.

vollständig kosmopolitische Jugend, die Manneszeit, in der sich neben dem Weltbürgertume doch auch nationale Gesinnung bemerkbar macht, und endlich das Greisenalter, in dem Wieland, nicht zum mindesten unter dem Eindrucke der trüben Zeitereignisse, vollständig vaterländisch zu denken gelernt hat.

Der Kosmopolitismus im 18. Jahrhundert ist in erster Linie als der pessimistische Ausdruck der trostlosen Lage Deutschlands zu betrachten (vgl. 41, 329 f.). Wenn auch die politischen Koryphäen weit davon entfernt waren, deutsche Einigungspolitik zu treiben, ein Friedrich der Große sich nicht scheute, gegen Josephs II. Pläne auf Bayern mit dem Auslande in Verbindung zu treten und dann zum Fürstenbunde zu schreiten, konnte man von den geistigen Führern erst recht nationale Gesinnung nicht erwarten.[1]) Die von Klopstock und Gerstenberg ausgehende Bewegung einer Belebung der deutschen Vorzeit, die dank ihren Übertreibungen gar bald verflachte und schließlich als „Bardengeheul" allgemeine Verachtung fand, mag dem patriotischen Denken viel Abbruch getan haben (vgl. Anzeiger des Teutschen Merkurs, Juniheft 1786, LXXX).

Rechnen wir dazu die sentimentale Lebensauffassung und humane Schwärmerei des 18. Jahrhunderts, die zu einer weichlichen Verquickung von Politik und Moral führte, so werden wir begreifen, wie ein patriarchalisches Idol mit der paix éternelle in den Köpfen der besten Denker sich bilden konnte; ein behagliches Ausruhen wird das Ziel der Sehnsucht, und es entsteht ein Utopien, für das der moderne Mensch, der auf politischem Gebiete vielmehr eine Betätigung im Sinne der Herrenmoral verlangt, kein Verständnis mehr hat.

Auch werden wir dem Kosmopolitismus eine gewisse Bedeutung nicht absprechen können: mit seiner Kritik der bestehenden Verhältnisse ist er als Rückschlag gegen den Absolutismus aufzufassen, und in dieser Spitze, dem liberalen Grundzuge des Weltbürgertums, liegt ein verdienstliches, fortschrittliches Element.

Am ausgesprochensten vertritt Wieland diesen Standpunkt

---

[1]) Vgl. Max Koch, Nationalität und Nationalliteratur (Vortrag). Deutsches Wochenblatt, Berlin 1891.

in der Schweiz. Schon in den Sympathien vom Jahre 1754 spricht der Dichter davon, daß das Beste der Welt, deren Bürger ein jeder sei, auch der Hauptzweck seines Strebens sein müsse (30, 76). Früh (1756) bezeichnet er sich auch ausdrücklich als „Kosmopolite“ (vgl. Ag. B. I, 235), und 1758 sagt er stolz, er sei „ein Engländer, ein Schwede, ein Schweizer zu gleicher Zeit“ (vgl. Ag. B. II, 88).

Eine gewisse Summe von Lebenserfahrungen genügte, Wieland von diesem extremen Standpunkte abzubringen. Neben dem kosmopolitischen Ideale wird jetzt doch die Bedeutung der nationalen Selbständigkeit, ihre Berechtigung und Segnung für die Menschheit anerkannt. Darum ist der Kosmopolit in erster Linie ein guter Bürger (vgl. 40, 455); nur der übertriebene Patriotismus wird, ebenso als sein gänzlicher Mangel, getadelt (vgl. II, 165). Wie Tifan sein Leben für sein Vaterland einsetzt, fühlt sich auch Demokrit trotz seines Weltbürgertums als ein eifriger Bürger von Abdera (19, 107). Doch ne quid nimis! „Derjenige, dem Athen oder Sparta Ehrensäulen setzt, wird vielleicht in den Jahrbüchern von Argos oder Megära als ein ungerechter und gewalttätiger Mann dem Abscheu der Nachwelt übergeben“ (13, 125), läßt Diogenes sich vernehmen; der Patriotismus kann auch zur fanatischen Leidenschaft werden und hört dann auf, eine Tugend zu sein (47, 134). Catos Tugend wird Wieland zur „Dulcinea“, und Brutus, Cassius, Milton und Sidney sind ihm „republikanische Enthusiasten, keine Kosmopoliten“ (40, 458).

Noch verwerflicher als dieser nationale Enthusiasmus, der nur in seinen Folgen schädigend wirkt, ist ein jeder Grundlage entbehrender Lokalpatriotismus, der in den Nationaldünkel ausartet. Wie Moser trotz seines lebendigen Vaterlandsgefühles doch dieses „dumm-stolze“ (a. a. O. I, 414) Gebahren derjenigen tadeln muß, die sich gegen fremde Erfahrungen verschließen, nennt auch Wieland den verbohrten Patriotismus der Abderiten einen lächerlichen Dünkel (vgl. 19, 57 und 58), faßt also den Weltbürgersinn jetzt auf als die aus reicher Erfahrung resultierende vorurteilsfreie Objektivität (L. W. II, 213) einseitiger Beschränktheit gegenüber (19, 173 ff.).

Im übrigen schließen sich Staats- und Weltbürgertum

nicht aus; im Gegenteil, die Begriffe Mensch, Welt- und Staatsbürger umfassen einander gleich konzentrischen Kreisen (32, 56). Man darf daher Kosmopolitismus und Internationalität nicht identifizieren. „Mönche ein Vaterland? Sie, die von allen den zarten menschlichen und geselligen Banden, wodurch wir an einem Vaterlande hangen, abgeschnitten sind?“ (M. 88, III, 210) fragt Wieland als Weltbürger und kennzeichnet damit jenen Standpunkt der Vaterlandslosigkeit als einen ebenso verwerflichen wie den übertriebenen Patriotismus. Auch hier ist es ein gesunder Mittelweg, den Wieland empfiehlt. Dem französischen (40, 425) und englischen Nationaldünkel (Böttiger Lit. I, 253) gegenüber verlangt er „vaterländische, aber auch echt kosmopolitische Gesinnung“ (Ag. B. IV, 213). So kann er auch in der Geschichte des weisen Danischmend (18, 172) das Lob des achtzigjährigen Greises singen, der Heroismus genug besitzt, seine Kräfte dem Vaterlande zur Verfügung zu stellen.

Sowie er selbst seinen fürstlichen Schüler zu einem deutschen Patrioten herangebildet hat (L. W. II, 39), fordert er eine politische Vorbildung des Einzelnen (S. 75) und auch der Frauen, die nur dann als Mütter der Aufgabe gerecht werden könnten, in ihren Kindern die Vaterlandsliebe zu erwecken (49, 116). Vaterländische Gesinnung läßt ihn die Myllersche Nibelungenausgabe unterstützen (vgl. M. 82, IV, 185) und überhaupt immer für deutsche Kultur eintreten, sowie ausländische Angriffe[1]) auf sie entschieden zurückweisen. Häufig sind darum auch seine Klagen über die mangelhafte Teilnahme, welche die politischen Größen den Bestrebungen der deutschen Geisteshelden entgegenbringen (L. W. II, 69 f. und 76). Den Deutschen fehlt nach seiner Meinung eine Akademie und eine „National-Hauptstadt“ (M. 81, I, 180) als Einigungspunkt in kultureller und politischer Hinsicht.

Dieses Nationalgefühl tritt im Verlaufe der politischen Ereignisse immer mehr zu Tage (vgl. N. T. M. 92, II, 438; N. T. M. 92, III, 201 f.). Namentlich ist der Artikel

[1]) So nimmt er Lavater, den Linguet in seinen Annalen als „je ne sais quel docteur allemand“ bezeichnet und hart mitgenommen hatte, in seinen Schutz (vgl. 48, 60 ff.) und verteidigt ebenso (M. 79, IV, 302) Haller gegen französische Angriffe.

„Betrachtungen über die gegenwärtige Lage des Vaterlandes (41, 270 ff.) bemerkenswert, der mit dem besorgnisvollen „Videat consules“ sowohl beginnt als auch schließt. Dann folgt ang sichts der Not des Vaterlandes vor der französischen Invasio die Aufforderung, allen Hader zu lassen und in Einigke gegen die Fremden vorzugehen (vgl. 41, 422 f.). Der Aufsat über deutschen Patriotismus (41, 320 ff.) beklagt die traurig politische Zersplitterung des Vaterlandes, dem es an wahre Patrioten vollständig mangele, und „Etwas zur Beruhigung de patriotischen Bürger in ***“ (N. T. M. 94, I, 274 ff.) mahn abermals zum Zusammenschluß aller Mitbürger: „Durchglül uns heilige Liebe zum väterlichen Land!“ (a. a. O. 294).

In demselben Maße, als die schlimmen Zeitereignisse di vaterländische Gesinnung in Wieland wachriefen, traten di kosmopolitischen Neigungen mehr und mehr zurück, und schlie lich konnte er in einem Briefe an Johannes von Müller i Jahre 1803, durch die Erfahrung klug gemacht, sich eben gegen eine englische als Napoleonische Universalmonarchi aussprechen (Ag. B. IV, 273).

Die Äußerungen in den letzten Lebensjahren des „vate ländischen Schwaben“ (Ag. B. IV, 276) endlich tragen ei auffallend patriotisches Gepräge, das bei Wielands persönliche Wertschätzung Napoleons doppelt hoch zu veranschlagen is So findet sich in dem Gedichte zum Geburtsfeste von Mari Paulowna ein prophetischer Hinweis auf Deutschlands kommend Größe.[1]) Hand in Hand gehend mit der Trauer um die g stürzte alte Reichsverfassung, reihen sich dieser Äußerun noch weitere an, die ganz denselben Geist atmen. Neujahr 180 wünscht er seinem armen Vaterlande eine glückliche Zukun und kritisiert bitter die deutschen Zustände (L. W. II, 169 Das deutsche Reich zertrümmert, „die Deutschen nicht läng ein Volk, nur noch Sprachgenossen!“ (L. W. II, 181) ruft e wehmütig aus und gibt schließlich am Rande des Grabes seine „Ekel“ vor den Napoleonischen Verfassungsänderungen z erkennen (S. 53).

Mit diesen Ausführungen fallen die genannten Anschau

---

[1]) Seuffert, Wielands höfische Dichtungen, Euphorion I, 717.

digungen über Wielands mangelndes Vaterlandsgefühl von selbst. Auch seine kosmopolitischen Neigungen finden, wie schon gezeigt wurde, ihre Erklärung. Während sich gerade das Nationalitätsbewußtsein als ein Rückschlag gegen das Napoleonische Weltreich[1]) im 19. Jahrhunderte so stark entwickeln konnte, schrieb Wieland von dem seinigen, er könne sich nicht entsinnen, in seiner Jugend das Wort „Deutsch jemals ehrenhalber gehört zu haben" (41, 322). Darum dürfen wir „das goldene tu si hic esses, aliter sentias", das er selbst zur Verteidigung und gerechteren Beurteilung seines Lieblings Erasmus anführt (47, 191), auch für ihn in Anspruch nehmen. Im Laufe seiner Entwicklung hat sich Wieland zu anderen Anschauungen durchgerungen, und schließlich ist ihm gegenüber nicht mehr der Vorwurf der undeutschen Gesinnung, wie sie Ernst Ranke[2]) erhebt, am Platze, sondern das Lob, das ihm Zeitgenossen gleich nach seinem Tode spendeten: „Mit Ehrfurcht nennt die deutsche Nation seinen Namen". Sein Andenken bedürfe keines Denkmals, denn „ganz Deutschland ist sein Monument" (Morgenblatt 1813, 722 f.).

---

[1]) Vgl. Treitschke, Politik I, 31.

[2]) Ernst Ranke, Zur Beurteilung Wielands. Ein kritischer Versuch. Marburg 1885, 32 f.

Forschungen

zur neueren Literaturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Franz Muncker,

o. ö. Professor an der Universität München.

XXVII.

Sterne, Hippel und Jean Paul.

Ein Beitrag
zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschla

Von

Johann Czerny,

Supplenten am deutschen k. k. Staatsgymnasium in Budweis.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Sterne, Hippel und Jean Paul.

Ein Beitrag
r Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland.

Von

Johann Czerny,

Supplenten am deutschen k. k. Staatsgymnasium in Budweis.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Vorbemerkung.

Auf eine Zusammenstellung der über Jean Paul erschienenen Literatur kann an dieser Stelle bei der Natur der vorliegenden Arbeit verzichtet werden. Aus der großen Zahl der bei Goedeke, V, 462—66 verzeichneten Schriften kommen nur gelegentliche Bemerkungen in Betracht, denn für die rein literarhistorische Behandlung des Dichters ist noch wenig geschehen. Immerhin gibt jetzt Firmerys Buch „Étude sur la vie et les œuvres de Jean Paul“ (Paris 1886) beachtenswerte Gesichtspunkte. Ferd. Jos. Schneiders fleißige Untersuchungen über den „Fibel“ und „Komet“ (Jean Pauls Altersdichtung, Berlin 1901) werfen auch einige Streiflichter auf andere Werke Jean Pauls. Eine kritische Ausgabe fehlt. Noch immer muß man auf die Hempelsche (60 Teile. Berlin ohne Jahrszahl) zurückgreifen; sie liegt auch dieser Arbeit zugrunde. Sterne zitiere ich nach der Übersetzung von Bode („Tristram Shandy“ 1774, „Empfindsame Reise“ 1768 in Hamburg), welche den englischen Humoristen in Deutschland am meisten bekannt gemacht hat; aus ihr schöpfen zunächst auch Jean Paul und Hippel ihre Kenntnis Sternes. Die jüngste Gesamtausgabe Hippels ist die Berliner 14bändige, 1827—38 erschienen; sie bringt auch Briefe an Hippels Freunde. Zu der bei Goedeke, IV, 269/70 zusammengestellten Literatur über Hippel kommen noch: E. Brennings Artikel in der „Allgemeinen deutschen Biographie“ und desselben Einleitung zu seiner kommentierten Ausgabe des Buches „Über die Ehe“, Leipzig 1872. — F. Bobertag in Kürschners „Deutscher National-Literatur“, Bd. 141. — Alexander von Öttingen, „Vor hundert Jahren. Ein Gedenkblatt zur Säkularfeier des ältesten baltischen Romans“.

Dorpat 1878. Der Vollständigkeit halber sei auch Theodor Mundts Aufsatz in den „Zeitgenossen" 3. Reihe, IV., Heft 1, 2. Leipzig 1832 und die Einleitung zur Reclamschen Ausgabe des Buches „Über die Ehe" (Universal-Bibliothek, Nr. 1959/60) angeführt.

Für die vielfachen Anregungen, aus denen diese Abhandlung hervorgegangen ist, fühle ich mich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Hofrat Prof. Dr. J. Minor in Wien, zu lebhaftem Dank verpflichtet. Herrn Prof. Dr. F. Muncker danke ich herzlich für seine aufopfernde Mithilfe bei der Drucklegung und Korrektur.

Wien, im Juni 1904.

Johann Czerny.

Inhalt.

Einleitung.

„Richter ist ein so kompliziertes Wesen, daß ich mir die eit nicht nehmen kann, Ihnen meine Meinung über ihn zu ıgen; Sie müssen und werden ihn sehen, und wir werden uns ern über ihn unterhalten. Hier scheint es ihm wenigstens ie seinen Schriften zu gehen; man schätzt ihn bald zu hoch, ıld zu tief, und niemand weiß das wunderliche Wesen recht ızufassen.“ So schreibt Goethe an Schiller am 22. Juli 1796, s der Dichter des „Hesperus“ in Weimar Triumphe zu feiern egann. Das Urteil, das er hier über die Persönlichkeit des ichters abgibt, kann man auch auf seine Schriften anwenden. uch heute ist das „wunderliche Wesen“ noch wenig erklärt, ıld wird Jean Paul zu hoch, bald zu tief geschätzt, und seit pazier, Gervinus und Gottschall ist man in der Erkenntnis r Art und Weise seines Schaffens nicht erheblich weiter-kommen. Denn wenn Paul Nerrlichs mit übertriebenem nthusiasmus für den Dichter geschriebenes Buch „Jean Paul d seine Zeitgenossen“ 1876 manches interessante Streiflicht f Jean Pauls Verhältnis zu seiner Zeit wirft, so führt sein eites umfangreiches Werk (Jean Paul. Sein Leben und ine Werke. Berlin 1889) die Forschung nur nach der bio-aphischen Seite hin weiter; das Gesamtbild von des Dichters rsönlichkeit erscheint hier durch eine einseitige Gruppierung r Tatsachen in falschem Lichte, und die ästhetische Würdi-ıng erhebt sich nirgends über das, was bereits ältere Literar-storiker bemerkt haben. Wenn Nerrlich in die Idee ver-ant ist, Jean Paul als einen Hegelianer oder zum mindesten s eine Fichte verwandte Natur darzustellen, so hält sich oseph Müller an die tief religiöse Gestalt des Dichters und eist ihn als einen Erzieher des deutschen Volkes an (Jean

Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart. München 18
436 S. [!] — Seelenlehre Jean Pauls 1894. — Das Wesen d
Humors 1896. — Jean Paul-Studien 1900). Auch sei
Schriften laufen auf ein bloßes Raisonnement hinaus; denn
wir nun in Jean Paul einen strammen Fortschrittsmann od
einen frommen Christen zu sehen haben, ist für seine lite
rische Einschätzung, wie schon der Streit darüber bewei
von untergeordneter Bedeutung. Der Literarhistoriker erfü
keineswegs, wie Müller meint (J. P. u. s. Bed. f. d. Gegen
S. 7 ff.), seine Pflicht, wenn er auf die Ideale hinweist, welch
der Dichter nachstrebte. Mit Angriffen gegen W. Sche
und die philologische Methode, wie sie sich durch Nerrli
Biographie hindurchziehen, kann man die Tatsache ni
beseitigen, daß jeder Schriftsteller zahllose Elemente
seiner Zeit und der Vergangenheit in sich aufgenommen h
und daß selbst das Genie nicht nur Eigenes gestaltet, sond
auch von der Geschichte abhängig ist. Dieser Erkennt
kann sich ja niemand völlig verschließen, und daß die v
gleichende Betrachtungsweise mit der Beraubung des Dicht
um seine Originalität gleichbedeutend wäre, glaubt ja he
kaum mehr jemand. Wie sehr nun gerade Jean Paul von d
ganzen deutschen, englischen und französischen Literatur d
16., 17. und 18. Jahrhunderts mitbestimmt ist, zeigt ein blo
Blick in seine Werke; es wimmelt darin von Zitaten und B
ziehungen auf andere Autoren. In der Vorrede zur zweit
Auflage der „Grönländischen Prozesse" und auch sonst häu
weist er selbst auf seine Muster hin. So haben denn au
schon Spazier und Gottschall Einflüsse Swifts, Sternes, Pop
Rabeners und Hippels gefunden; aber zu einer näheren B
trachtung dieser Einwirkungen ist noch niemand vorgeschr
ten,[1]) die literarischen Quellen Jean Pauls sind noch imm
nicht genügend aufgehellt. Das Beste findet man noch in d
Buche des Franzosen Firmery.[2])

---

[1]) Der Aufsatz von T. S. Baker „The Influence of Lawrence Ste
upon German Literature" in der Zeitschrift „Americana Germanica", 2 I
(1898), Nr. 4, S. 41—56 gibt nur wenige Hinweise.

[2]) Neuerdings hat Ferd. Jos. Schneider („Jean Pauls Alte
dichtung" 1901) den „Fibel" und „Komet" zum Gegenstande einer e
dringenden Untersuchung gemacht.

Die vorliegende Abhandlung soll ein Versuch sein, Jean
auls Verhältnis zu zweien seiner Lieblingsschriftsteller,
terne und Hippel, möglichst genau festzustellen und dadurch
iner philologischen Behandlung des Dichters vorzuarbeiten.
er ungeheueren Jugendlektüre des „polyhistorischen Bücher-
urms" nachzugehen, wird sich nicht leicht jemand entschließen,
nd so scheint mir hier Arbeitsteilung durchaus geboten.
Vie wir heute noch, trotz der zahllosen Vorarbeiten, kein
rschöpfendes Werk über Goethe haben, so werden wir ohne
olche Detailuntersuchungen auch keine abschließende Mono-
raphie über Jean Paul erhalten. Hat man die „ästhetisch-
sychologische" Methode an Jean Paul bereits genügend geübt,
o lasse man nun die philologische Behandlungsweise in ihre
echte treten.

Einige Bemerkungen möchte ich hier noch über Jean
auls Stellung zur Gegenwart anfügen. Man gebe sich nicht
er Illusion hin, daß man den Dichter wieder zu einem frischen
eben erwecken könne. Zu den abstrakten Idealen Jean
auls und seiner Empfindsamkeit wird unsere Zeit kein Ver-
ältnis mehr finden. Auch hat man heute über die Form
ndere Ansichten als zur Zeit Börnes und Gutzkows. Wenn
ns zum neunbändigen „Roman des Nebeneinander" die Zeit
angelt, so fehlt uns auch die Geduld, die zahlreichen Rätsel
u lösen, die uns Jean Pauls Stil vorlegt. Ich zweifle also
ehr, daß das 20. Jahrhundert Börnes Erwartung, es werde
em Kultus des Dichters zu neuer Blüte verhelfen, erfüllen
ird, so sehr man, namentlich der Jugend, die Lektüre seiner
eifsten Werke empfehlen möchte. Jean Pauls Erscheinung
ehört der Geschichte an; hier wird er aber neben Goethe
nd Schiller — freilich, was ich betonen muß, in gewissem
Abstande — eine ehrenvolle Stellung behaupten. Denn für
inige Richtungen des 18. Jahrhunderts bezeichnet seine
Dichtung einen Höhepunkt, und es zeigt sich, wenn wir das
Resultat der vorliegenden Untersuchung vorwegnehmen wollen,
aß es keineswegs das Beste an ihm ist, was er seinen Vor-
ängern abgelernt hat. Da, wo er sich von ihnen am meisten
reimacht, kann er noch heute ergreifen: die „Flegeljahre"
nd der „Titan", wenn ihn eine verständige Bearbeitung von

den Auswüchsen in den Anfangspartien säubert, können noch lange einen stillen Leserkreis entzücken. Doch bleibt es ein treffendes Wort von Gervinus, daß man, um Jean Paul be urteilen zu können, einmal mit ihm geschwärmt haben muß denn es ist merkwürdig, wie bald der Enthusiasmus der kritischen Reflexion weicht.

I. Zu Lawrence Sterne.

Die Stellung Sternes in der Geschichte der englischen Literatur zu charakterisieren, kann ich schon mit Hinblick auf den IX. Band der vorliegenden Sammlung (C. A. Behmer, Lawrence Sterne und C. M. Wieland, 1899) unterlassen und mich auf kurze Andeutungen beschränken. Dagegen hebe ich schon hier an Sterne alle die Züge hervor, die für unseren Zweck in Betracht kommen. Der humoristische Roman nimmt seinen Ausgangspunkt von England; dort ist er als Rückschlag gegen die moralisierenden Familienromane Richardsons entstanden, dessen unwahre Charakterzeichnung, die nur den Unterschied von Weiß und Schwarz kennt, sehr bald Widerspruch hervorrief. Fielding, Smollet und Sterne bezeichnen diese Reaktion, ohne im übrigen gleichen Zielen nachzujagen. Henry Fielding (1707—54) parodiert Richardsons „Pamela" bald nach ihrem Erscheinen in seinem „Joseph Andrews" (1742) und geht dann im „Tom Jones" (1749) zu einer von literarischer Satire weniger beherrschten Produktion über. Fielding ist zwar Parodist und Komiker — mancher seiner Einfälle erinnert schon an Dickens —; aber das moralische Element ist doch auch bei ihm betont. Ganz beiseite gelassen wird es von Tobias Smollet (1721—71), welcher mehr die Karikatur und den Zynismus vertritt; auch er ist nicht ohne Einfluß auf Jean Paul geblieben. Fielding und Smollet sind Lebemänner und humoristische Realisten; die Sittenmalerei ist ihnen die Hauptsache, der Humor nur Würze der Erzählung. Ganz anders erfaßte sein Wesen Lawrence Sterne (1713—68). Wie Richardson trat er erst in reifen Jahren als Schriftsteller auf; 1759 erschienen die ersten zwei Bände seines Hauptwerkes „Leben und Meinungen des Herrn Tristram Shandy", der

neunte und letzte Band kam erst 1767 heraus. Von seinei zweiten Werke, der „Empfindsamen Reise durch Frankreic und Italien“ 1768, konnte er nur noch zwei Bände veröffen lichen. Was er sonst geschrieben hat, ist nicht bedeuten und kommt auch für unsere Zwecke wenig in Betracht. Stern ist der Humorist κατ' ἐξοχήν, bei ihm wird der Humor zu eigentlichen Thema. Haben es seine Vorgänger über di Komik und den Witz nicht hinausgebracht, so wird Stern der Schöpfer des eigentlichen Humors. Über dessen Wesen i namentlich von den Ästhetikern der Hegelschen Schule vi gegrübelt worden, und Sterne sowie Jean Paul sind die haup sächlichen Muster, von denen man die Theorie des Humoı ableitet. Dabei hat man sich, wie mir scheint, für die ge schichtlichen Tatsachen nicht immer den unbefangenen Blic bewahrt. Es ist jedenfalls einseitig, wenn man Sterne unte den Gesichtspunkt stellt, daß bei ihm der Humor aus de Tiefe seines Gemüts quillt, oder wenn man, wie Johannes Scher ihn seinen realistischen Vorgängern Fielding und Smolle als den idealistischen Humoristen gegenüberstellt. Vie richtiger hat da wohl Gervinus die ganze Richtung de humoristischen Romans betrachtet. Charakteristisch ist fü Sterne gewiß die Mischung von Witz und Sentimentalität Jener ist reine Verstandesarbeit, diese entspringt aus de Dichters weichem Charakter und einer gewissen Gutmütigkeit die ihm diese unvollkommene Welt doch als die beste er scheinen läßt. Auch Sterne macht gegen Richardsons Hyper idealismus Front durch eine mehr verstandesmäßige Auffassung der Dinge. Strebte jener aus dem realen Leben hinaus un zeichnete abstrakte Tugendideale oder warnende Muster vo Schlechtigkeit, so findet sich dieser schlecht und recht mi der Welt ab. Die nivellierende Tendenz, die in England zu Begründung des bürgerlichen Trauerspiels führte, finden wi auch auf dem Gebiete des Romans. Auch Sterne unterlieg der Zeitrichtung, der weichlichen Empfindsamkeit, die ihr Wurzel im Pietismus hat, und der geistliche Beruf de Dichters wirft auf die Art und Weise seiner Charakter zeichnung manchen Reflex. Dabei ist der gute Herr Pfarre ein vortrefflicher Spaßmacher, der auch die Zote nicht ver

ıhmäht, und ein geringer Gestalter, ein schroffer Gegensatz ı dem als Dichter weit bedeutenderen Swift. Diese Momente nd vielleicht besser geeignet, das Wesen von Sternes Humor ı erklären.' Um ein herzloser Satiriker zu sein wie Swift, ızu kennt er sich vor allem selbst zu gut; nicht der Unwille rückt ihm die Feder in die Hand, sondern er will seine eser erheitern und zugleich auch erbauen, mit ihrem Schicksal ersöhnen. Wenn er sich im 108. Kapitel des „Tristram handy" dagegen verwahrt, daß er in der Geschichte von em Vater seines Helden Franz II. nahezutreten beabsichtige ler in der Nasengeschichte Franz IX. oder im Charakter des nkels Toby den militärischen Geistern seines Landes, oder aß er in der Gestalt des Trim den Herzog von Ormond habe eichnen wollen, so können wir es ihm aufs Wort glauben, nd Szenen wie der Vorfall mit der heißen Kastanie in der ürdigen Pfarrerversammlung und die seltsame Entscheidung er Sorbonne über die Taufe ungeborener Kinder sind gleichılls wohl nur ioci causa geschrieben. Auch wo sich sein umor der Satire nähert, hält sie sich in ganz allgemeinen ügen, wie die Sticheleien auf die Lockesche Philosophie. ber die Tendenz des „Tristram" läßt er sich selbst verehmen: „Wenn dieses Buch gegen irgend etwas geschrieben st, so ist es gegen den Spleen geschrieben" (Kap. 108). urch das ganze Buch ruft der Dichter seinen Lesern zu: Menschlein, bildet euch nichts ein auf eure Würde, wir sind ı alle mehr oder weniger Narren und Staub im Winde." us dieser Weltanschauung heraus will er von der großen nd dämonischen Natur des Menschen nichts wissen; nicht er chafft sich das Schicksal, sondern er wird in seiner Schwäche urch eine Menge von kleinen Anlässen und Ursachen bestimmt. Als idealistisch wird man also eine solche Weltnschauung nicht bezeichnen dürfen.

Im „Tristram Shandy" beherrscht nun diese Ansicht den Stil des Ganzen wie des Einzelnen. Wenn Richardson Idealnenschen auftreten läßt, Naturen, die stark sind in der Tugend nd im Laster, so faßt Sterne seinen Helden durchaus auf als in Produkt der Erziehung und der kleinen ihn umgebenden Verhältnisse, deren Geringfügigkeit geflissentlich betont wird,

damit die Schwächen des Menschen in ein desto schärfen
Licht treten. Die Individualität des Menschen ist ererbt, nicl
erworben; der Einfluß der englischen Moralphilosophen d
18. Jahrhunderts ist darin unverkennbar. So sind für de
Menschen die Umstände bei seiner Geburt von der größt
Bedeutung, und die abstrusen Theorien des Vaters Shan
über diesen Punkt sind in ihrem Kern wohl auf die eige
Ansicht des Dichters zurückzuführen, der hier nur komis
übertreibt. Um den Charakter Tristrams zu erklären, begin
er mit der Charakteristik seiner Eltern und gibt genau al
Umstände an, die bei seiner Zeugung und Geburt im Spie
waren. Die Biographie soll wie ein pragmatisches Geschicht
werk angelegt werden: alle Einflüsse, die auf den Held
bestimmend gewirkt haben, sollen beleuchtet werden, u
zwar wird gerade auf das anscheinend Geringfügige d
Akzent gelegt. Bei dieser Anlage könnte das Buch zu eine
unendlichen Umfange anschwellen, und Sterne ist sich darüb
ganz klar; er spricht einmal (Kap. 13) von dem 20. Ban
des Werkes und verspricht, sich nicht zu übereilen, sonde
jährlich zwei Bände zu schreiben, was er bis an sein Leben
ende fortsetzen könne. In der Tat ist nicht abzusehen, m
welchem Bande der „Tristram Shandy“ seinen Abschluß e
reichen könnte; so ist es ziemlich belanglos, daß er plötzli
abbricht. Dem Dichter ist es gar nicht darum zu tun, m
der Lebensgeschichte seines Helden vorwärts zu komme
sondern sie dient ihm nur als Leitfaden für seine Reflexione
„Leben und Meinungen“ will der Roman darstellen; Men
fand in dem Buche mit Recht mehr Meinungen als Lebe
denn überall drängt sich der Autor mit seinen eigenen A
sichten in den Vordergrund. So ist die Handlung völl
Nebensache, die Reflexion die Hauptsache. Der Held selb
bleibt ganz im Hintergrunde; er kommt erst gegen Ende d
dritten Bandes auf die Welt, und von seinen Jugenderlebniss
erfahren wir kaum mehr, als daß er Hosen bekommen. Daf
teilt der Dichter aus seinem späteren Leben die Beschreibu
einer Reise nach Frankreich mit. Die Hauptpersonen si
indes der Vater Shandy, sein Bruder Toby und dessen Diene
der Korporal Trim; daneben steht der als Karikatur gezeichne

Dr. Slop und als Echo ihres Mannes die Frau Shandy. Die Reflexion dient auch hauptsächlich als Mittel der Charakteristik, sei es im Munde der Personen selbst, sei es im Munde des Autors. Diese Reflexionen haben bei jeder Person eine bestimmte Richtung, jede hat ihr Steckenpferd, das sie bei jeder Gelegenheit zu reiten bereit ist. Bei dem alten Shandy ist die Hypothese über den Einfluß der Taufnamen auf den Charakter des Menschen ebenso zur fixen Idee geworden wie die Ansicht, daß die physischen Umstände bei der Zeugung und Geburt ausschlaggebend seien. Bei den unpassendsten Gelegenheiten kommt er auf diese Lieblingsthemata zu sprechen. Auch eine zu kleine Nase kann nach seiner Ansicht für das Kind verhängnisvoll werden. Den Beweis sieht er darin, daß sein Ahn seiner Gemahlin wegen der geringen Größe seiner Nase ein höheres Witwengeding hatte vermachen müssen. Daher stellt er gynäkologische Studien an, um bei der Geburt seines Söhnleins eine Verstümmlung der Nase verhindern zu können. Natürlich weiß er mit Erasmus' Dialog über die Nasen nichts anzufangen, dagegen wird Slawkenbergius' Buch „De nasis“ zu seiner Lieblingslektüre. Er hält sich überhaupt für einen philosophischen Kopf und stellt über alle Dinge wunderbare, tiefsinnige Betrachtungen an. Ihm steht sein Bruder Toby gegenüber, der von Philosophie nichts wissen will, eine unendlich naive und gutmütige Natur. Er zehrt von seinen militärischen Erinnerungen, und sein Steckenpferd ist die militärische Technik und das Fortifikationswesen. Bei jedem Anlaß verbreitet er sich mit entsetzlicher Gründlichkeit über diese Lieblingsstudien, wobei ihm Korporal Trim wacker zur Seite steht. So werden beide Hauptpersonen zu Karikaturen, doch liegt dem Dichter die Absicht fern, sie dem Gelächter preiszugeben. Sie sind ihm nur menschliche Typen; jeder Mensch habe sein Steckenpferd, gegen das sich nichts sagen lasse, nur reite es der eine mehr, der andere weniger. So weiß uns Sterne seine Figuren trotz ihrer Schrullenhaftigkeit menschlich nahezubringen; sie sind, abgesehen von ihrer Schrulle, ganz ehrenwerte Männer, die der Leser bald liebgewinnt. Auch der Dichter selbst hat ja sein Steckenpferd, das er im Kapitel 275 verrät; er porträtiert sich deutlich in

der Person des Pfarrers Yorick, der ein Nachkomme des gleichnamigen Spaßmachers aus Shakespeares „Hamlet“ ist und mit keinem Scherz zurückhält, sondern jedem die Wahrheit in witziger Weise ins Gesicht sagt. Die Frauen spielen im „Tristram Shandy“ eine klägliche Rolle; die Frau Shandy ist ein bloßes Echo ihres Mannes, und die Witwe Wadman und ihre Jungfer Brigitte sind eitle, männersüchtige Frauenzimmer.

Neben dieser humoristischen Charakterschilderung spielt die Ausmalung der engen Verhältnisse, in denen die Personen leben, die Hauptrolle. „Vive la bagatelle!“ ist auch Sternes Parole. Zum Kontrast mit dieser Kleinmalerei dient die Einmischung von Gelehrsamkeit, die nach der humoristischen Weltanschauung an dem Menschen nicht viel ändern kann; denn der Gelehrte tauscht nur seine Steckenpferde gegen ein schlimmeres aus, die Pedanterie.

Aus dieser Anschauung erklärt sich auch die Kompositionsweise des Werkes. Ich glaube nicht, daß es Sterne mit seiner Formlosigkeit um eine Parodie Richardsons zu tun ist; sie erklärt sich vielmehr einerseits aus des Dichters eigener Unfähigkeit, ein geschlossenes Kunstwerk zu schaffen, anderseits aber aus dem ganzen Wesen seines Humors, der die Formlosigkeit zum Prinzip erhebt. Der Dichter verlacht die menschlichen Schwächen, ironisiert sich aber auch selbst. Er steht nicht über seinen Personen, sondern mitten unter ihnen; er lenkt ihre Reden und Handlungen und gibt sich selbst fortwährend Rechenschaft über seine eigene Arbeit. Ihm ist es um die gradlinige Erzählung gar nicht zu tun; am Schluß des sechsten Bandes (Kap. 201) stellt er selbst den verschlungenen Gang seiner Geschichte graphisch dar. Im Vordergrunde steht der Autor mit seinen Meinungen, und wir glauben ihm willig, daß nicht er die Feder, sondern die Feder ihn regiere; was ihm gerade in den Sinn kommt, muß niedergeschrieben werden. „Die Digressions sind unwidersprechlich der Sonnenschein, das Leben, die Seele des Lesens, wollte man sie z. E. aus diesem Buche herausheben, meinetwegen möchte das ganze Buch daran hängen bleiben . . . . . Die ganze Geschicklichkeit besteht darin, wie man sie kocht und

nrichtet, damit sie nicht nur vorteilhaft für den Leser, sondern uch für den Autor ausfallen, dessen kümmerliches Leben in iesem Punkte wirklich mitleidenswürdig ist" (Tr. Sh., Kap. 22). Meist haben diese Abschweifungen sehr geringen Bezug auf die eigentliche Geschichte, z. B. die Erzählung des Slawkenbergius von dem langnasigen Manne in Straßburg oder as weise Urteil der Doktoren der Sorbonne, die Geschichte er Äbtissin von Andouillets usw. Andere dienen dem Autor lazu, seine Ansichten an dem Faden der Erzählung auszuprechen: im Gespräche fällt ein Wort, und an dieses knüpft ler Dichter sogleich einen langen gelehrten oder humoristischen Exkurs an. Der Hauptreiz für den Leser soll darin bestehen, len geheimen Zusammenhang seiner Gedanken und Einfälle u erraten. Bei der ganzen Anlage des Werkes erwarten wir reilich von vornherein keine spannende Erzählung, und so nacht es trotz seiner Formlosigkeit keinen ermüdenden Einlruck; denn der Autor erhält auf diese Weise Gelegenheit, seinen glänzenden Witz frei spielen zu lassen. Er unterhält sich fortwährend mit dem Leser und versetzt ihn an seinen Schreibtisch. Er zieht, mit Jean Paul zu reden, seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, apostrophiert seine „liebe Jenny" und seinen Freund Eugenius (worunter John Hall Stevenson gemeint ist), spricht von seinem Verleger Dodsley, von der Aufnahme, die sein Werk findet, gibt hie und da genau das Datum an, wann er dieses oder jenes niedergeschrieben u. s. f. Schon die äußere Gliederung des Romans dient humoristischen Zwecken; denn die Einteilung in Bände und Kapitel hat gar keinen Bezug zu dem inneren Bau der Erzählung. Meist schließen die Bände ganz abrupt, oder der Autor erklärt, das weitere werde der Leser erst im nächsten Jahre erfahren. Ein noch tolleres Spiel wird mit der Einteilung in Kapitel getrieben; schon in ihrer ungleichen Ausdehnung liegt Witz: einige sind recht umfangreich, andere bestehen wieder aus zwei oder drei Zeilen. Der Dichter verweist den Leser am Schluß eines Kapitels auf das andere, stellt lange Betrachtungen über den Wert der verschiedenen Kapitel an, läßt einmal eines aus (das 110.) und tröstet den Leser, daß er nichts verloren habe; der Raum für die

Kapitel 297 und 298 ist leer gelassen, und erst im 304. Kapit
heuchelt der Dichter Schreck über das unliebsame Versehen
entschuldigt sich und läßt nun die beiden Kapitel folgen
Dazu kommt noch eine Reihe stilistischer Mittel, die a
anderer Stelle einzeln hervorgehoben werden sollen. Vo
Humor ist das ganze Werk durchtränkt, alles arbeitet au
dasselbe Prinzip hin, und so kann man trotz der Formlosigkei
von einem künstlerischen Stil Sternes reden. Auch di
Frivolität, die mitunter sehr stark hervortritt, steht dami
nicht im Widerspruch; denn die Art und Weise, wie die ge
wagtesten Situationen geschildert, die schlüpfrigsten Einfäll
erzählt werden, ist für Sterne charakteristisch. Er ist de
größte Meister der Aposiopese, und gerade die lüsterne
Szenen und Reflexionen sind in ihrer Art unerreicht.[1])

Ein etwas verändertes Bild bietet uns Sterne in seinem
zweiten Werk, der „Empfindsamen Reise“. Hier tritt de
Witz zurück hinter der Sentimentalität. Schon der „Tristram“
brachte die Schilderung einer französischen Reise des Helden
aber von einer eigentlichen Reisebeschreibung, der Schilderung
der Fahrt und der Sehenswürdigkeiten, war schon hier nich
viel die Rede. Über diese Art von Reiseliteratur macht sic
Sterne lustig und vertreibt dem Leser den Geschmack a
solcher Lektüre durch das 206. Kapitel, das gleichsam sein
Unfähigkeit zu dieser Darstellungsart von Reiseeindrücke
beweisen soll. Schon im „Tristram“ bilden die Reflexione
über das Reisen, unbedeutende Erlebnisse und pikante Abenteue
den Hauptinhalt der Reiseschilderung. Die Beschreibung de
äußeren Natur nimmt einen geringen Raum ein, dagegen ve
weilt der Dichter mit Vorliebe bei sentimentalen Szenen, wi
der rührenden Geschichte des Amandus und der Amanda

---

[1]) Havelock Ellis bemerkt in seinem Buche „Geschlechtstrieb un
Schamgefühl“ (Übers. von Kötscher, 2. Aufl. Würzburg 1901), S. 64: „I
England dokumentierten so berühmte und populäre Autoren wie Swift un
Sterne ein neues Aufflammen von Schamgefühl in dem plötzlichen Abbreche
den Gedankenstrichen und den Sternchen, die sich in allen ihren Werke
finden. Diese ganz neue Art literarischen Sinnenkitzels, von der Sterne noc
immer ein klassisches Beispiel ist, kann nur auf Grund des neuen Scham
gefühls entstanden sein, das seinerzeit Gesellschaft und Literatur überflutete.

Iit dem Titel der „Empfindsamen Reise“ hat Sterne das Vort „sentimental“ geradezu erfunden, und Lessing schlug einem Freunde Bode als deutsche Übertragung „empfindsam“ or, das sich ebenso einbürgerte und nun eine ganze Geistespoche bezeichnet. Die „Empfindsame Reise“, die so recht en Ton des in Deutschland zu allgemeiner Herrschaft geangenden Sturmes und Dranges traf, wurde wegen ihrer 'ränenseligkeit von den Zeitgenossen dem „Tristram“ weit orgezogen. Auch hier gibt Sterne keine eigentliche Reiseeschreibung, sondern die inneren Erlebnisse sind ihm die Iauptsache, es ist eine „ruhige Reise des Herzens nach der Iatur“. Sterne ist hier sentimentalisch, d. h. natursehnsüchtig, r trägt in die äußere Natur die menschlichen Gefühle und Stimmungen hinein und zeichnet die innere Natur des Menschen n seinem Verhältnis zur äußeren. Freilich ist diese Charakeristik recht unbestimmt, alle diese Personen, vom Grafen on B. hinab bis zu dem Diener la Fleur sind durch Weicherzigkeit und Empfindsamkeit gekennzeichnet. Die Damen pielen eine etwas würdigere Rolle als im „Tristram“; denn Torick zeigt sich hier von seiner galanten Seite. An Pikanerien fehlt es aber ebensowenig wie im „Tristram“; auch hier richt der Dichter die Erzählung an den entscheidenden 'unkten ab und stellt es dem Leser anheim, sich die Szene ach eigenem Belieben auszumalen. Das ganze Büchlein endet a mit einer solchen Zote. Es ist nicht zu leugnen, daß sich Sterne n der „Empfindsamen Reise“ der damals modern werdenden Iaturtendenz weit mehr nähert als im „Tristram“; ihr Einfluß uf Deutschland mußte auch schon deshalb stärker sein, weil ier das spezifisch nationale Gepräge fast gänzlich zurücktritt. Jns erscheint heute der „Tristram“ wegen seines Humors als las weitaus bedeutendere Werk, die Zeitgenossen zogen die „Empfindsame Reise“ vor.

II. Sterne in Deutschland.

Wenn man Jean Pauls Verhältnis zu Sterne begreife
will, muß man sich den Eindruck, den dieser auf Deutschlan
überhaupt ausgeübt hat, vor Augen halten. Seine Werke e
schienen zu einer Zeit, in der die englischen Dichter in Deutsc
land allgemein als die nachahmenswerten Muster bewunde
wurden. Durch den Sieg der Schweizer über die Gottschedian
war dem englischen Einfluß das Tor geöffnet worden. Auf de
Gebiete der epischen Dichtung schwebten den jungen Dichter
Milton und Thomson als Vorbilder vor, und Popes „Locke
raub" rief zahlreiche komische Heldengedichte in Deutschlan
hervor. Auf dem Gebiete des Dramas bekam gleichfalls d
englische Einfluß das Übergewicht, zunächst durch das morali
sierende Lustspiel, dann durch die bürgerliche Tragödie, b
Lessing Shakespeares Genius zur gerechten Würdigung bracht
Auch der deutsche Roman folgt größtenteils englischem Muste
Auf die Robinsonaden folgen die Familienromane unter dem Ei
fluß Richardsons: Gellerts „Leben der schwedischen Gräfin vo
G." (1746), Hermes' „Miß Fanny Wilkes" (1766), das „Fräulei
von Sternheim" Sophiens von la Roche (1771), die Roman
Knigges u. a. Als dann in England der Ruhm Richardson
zu sinken beginnt und das Publikum seinen Gegnern Fieldin
und Smollet zujubelt, werden auch diese in Deutschland übe
setzt, eifrig gelesen und nachgeahmt.[1]) So war der Boden fü
Sterne wohl vorbereitet. Dazu kam das Anwachsen der Emp
findsamkeit, die schon in Richardsons Romanen stark hervo
getreten war und durch Youngs „Nachtgedanken", Thomas Gray

[1]) Schon 1759 begann Musäus seinen „Grandison II", welcher Richards
und das Grandisonfieber im Anschluß an den „Don Quijote" parodierte, un
Wielands „Agathon" und „Don Sylvio" bezeichnen gleichfalls einen Rück
schlag gegen Richardsons Hyperidealismus.

Kirchhofpoesie und Goldsmiths „Landprediger“ von England ier immer wieder neue Nahrung erhielt. Die ersten Bände des „Tristram Shandy“ wurden in England kühl aufgenommen; man and sich nicht gleich in den neuen Stil. Erst der 3. und 4. Band rachen Sternes Ruhme die Bahn und trugen seinen Namen bald lurch das ganze gebildete Europa. Die erste deutsche Übersetzung des „Tristram Shandy“ erschien schon 1763 in Berlin; sie enthielt natürlich nur die ersten sechs bis dahin erschienenen Bücher. Nach Abschluß des Werkes erschien eine zweite Auflage „nach einer neuen Übersetzung“ in Berlin und Stralsund (1769); es ist mehr eine Bearbeitung, die sehr willkürlich mit lem Texte schaltet. Eine Übersetzung der „Empfindsamen Reise“ wurde schon 1768 in Braunschweig herausgegeben. Bald larauf (noch 1768) machte sich der berühmte Übersetzer Bode an die Übertragung dieses Werkes, während sich seine auf Subskription veranstaltete Übersetzung des „Tristram“ bis 1774 hinauszog.[1]) Schon nach zwei Jahren konnte eine neue Auflage erscheinen. Die Übertragung ist kein Kunstwerk, denn sie vergewaltigt oft die deutsche Sprache durch allzu engen Anschluß an das Original.

Die Aufnahme Sternes war nicht minder günstig als die Richardsons, ja der Sterne-Enthusiasmus nahm, der empfindsamen Zeit entsprechend, viel stärkere Formen an. Nicht nur in der Literatur wurde Sterne nachgeahmt, sondern man ging sogar darauf aus, gewisse Episoden und Ideen seiner Werke in die Wirklichkeit zu übertragen; man unternahm empfindsame Wanderungen, suchte sich in fremde Herzensangelegenheiten zu mischen und stellte gewisse Situationen aus Sterne szenisch dar. Im Darmstädter Freundeskreise des jungen Goethe fand der Sterne-Kultus eifrige Jünger. Lila Ziegler führt mit Bezug auf die Maria-Episode in der „Empfindsamen Reise“ beständig ein Lämmlein mit sich; Leuchsenring, das Urbild des „Pater Brey“ und ein eifriger Verehrer Sternes, geht damit um, einen geheimen Orden der Empfindsamkeit zu stiften.

Den Gipfelpunkt erreichte die Begeisterung für Sterne im

---

[1]) Im Anhange führt Bode unter den Subskribenten an: Herrn J. U. Dr. Goethe in Frankfurt, Herder, Kriminalrat Hippel in Königsberg u. a.

Kreise der Halberstädter Dichter. Joh. Georg Jacobi liest einmal seinen Freunden und Freundinnen die „Empfindsame Reise“ vor, und die Episode zwischen Yorick und dem Mönche Lorenzo rührt die Anwesenden bis zu Tränen; zum Andenken an diese weihevolle Stunde sendet Gleim an Jacobi eine Horndose mit dem Bildnis Yoricks und Lorenzos, und nun wird ein förmlicher Orden der Humanität gestiftet, dessen Abzeichen die Lorenzo-Dose wird. Joh. Georg Jacobi ist wohl auch der erste Nachahmer Sternes in Deutschland; seine „Winterreise“ (1769) und „Sommerreise“ (1770) stehen bereits unter dem Einflusse des Engländers. Die äußeren Begebenheiten wie die eigentliche Naturschilderung sind ihm ebenso nebensächlich wie seinem Vorbilde, die Schilderung der Gefühle und Stimmungen, in die der empfindsame Wanderer auf der Reise versetzt wird, bildet den Hauptinhalt dieser Dichtungen. Sternes Humor fehlt völlig, seine Sentimentalität wird aber noch überboten. Süßliche Wohltätigkeit ist das Hauptthema wie in Sternes „Reise“. Wenn Sterne im „Tristram“ einem toten Esel ein ganzes Kapitel widmet und in der „Empfindsamen Reise“ durch einen gefangenen Vogel zu langen sentimentalen Betrachtungen angeregt wird, so nehmen in Jacobis „Winterreise“ gefühlvolle Ergüsse über ein Paar Tauben, welche die Wirtin ihrer Freundlichkeit wegen am Leben gelassen, einen breiten Raum ein.

Das Beispiel Jacobis ahmten bald andere nach; 1770—1772 erschien eine „Empfindsame Reise durch Deutschland“ von einem gewissen Schummel, deren zweiten Teil Goethe in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ als eine geistlose Nachahmung sehr energisch abfertigte. Mehrere ähnliche Versuche folgten; sie sind heute gänzlich verschollen, doch damals fanden sie alle ihre Leser, und noch 1796 erschien die empfindsame Beschreibung einer Reise von Oldenburg bis Bremen, die einem Hauptmann Hedemann zugeschrieben wird. Die Bewunderung Sternes war allgemein, weil an ihr auch die Aufklärer und Männer der alten Schule teilnahmen; sie sahen ihrerseits in der Menschenkenntnis und dem Witz Sternes die bewundernswerten Eigenschaften. Aus dem aufgeklärten Berlin schreibt Ramler im Herbst 1775 an seinen Freund Gebler: „Wie man den wilden Genius Shakespeare jetzt auf dem Theater nachahmt und doch

Originalgeist heißen will, so will jetzt jeder scherzen wie Sterne." In der Tat blieben diese Nachahmungen hinter dem Original viel weiter zurück als die Nachahmer Shakespeares in Deutschland hinter ihrem Vorbilde. Herder hat in der 7. und 8. Sammlung der „Humanitätsbriefe" nach der für ihn charakteristischen Methode ausgeführt, wie gerade in England zur damaligen Zeit eine Erscheinung wie Sterne möglich war; bei der Frivolität, der damals die Gebildeten in England huldigten, und dem freien und vielgestaltigen Leben des großen Handelsstaates erschienen Sternes Figuren trotz ihrer Sonderbarkeiten doch als allgemeine Naturen. In Deutschland mußte man aber solche Originale als Karikaturen betrachten, da sie zu sehr von den schablonenhaften Gestalten der deutschen Dichtung abstachen. Das hat schon Nicolai erkannt und sich in der Vorrede zu seinem „Nothanker" entschuldigt, daß sein Roman mehr Meinungen als Leben und Handlungen bringe; sein Held habe die große Welt nicht gekannt, die der Engländer high life nenne. „Spekulation war die Welt, in der er lebte, und jede Meinung war ihm so wichtig als kaum manchem anderen eine Handlung ist." Daher sei das Werk auch gar nicht für die große Welt, sondern für Gelehrte von Profession geschrieben. Damit charakterisiert Nicolai nicht nur seinen Roman, sondern die ganze Gattung der durch Sterne in Deutschland hervorgerufenen Romane, die sich für „humoristische" ausgaben. Die direkten Nachahmer des englischen Humoristen brachten es in Deutschland zu geringen Erfolgen. Der „humoristische" Roman, der in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts in Deutschland blühte, trägt eine veränderte Physiognomie; Sterne ist ihm mehr Anreger als Muster gewesen.

Man hat die Parallele aufgestellt, daß der humoristische Roman in Deutschland ebenso eine Reaktion gegen die Originalgenies bedeute wie die englischen Humoristen gegen Richardson. Das kann ich nur mit Einschränkungen gelten lassen; denn Sternes Erscheinung trägt ein doppeltes Gesicht zur Schau: durch seinen Witz und seine Menschenkenntnis gewann er die Weltleute wie Wieland[1]) und die Aufklärer wie Nicolai für

[1]) Über den Einfluß Sternes auf Wieland handelt C. A. Behmer im X. Bande der „Forschungen".

sich, während sich anderseits die empfindsame Jugend, die den Tendenzen des Sturms und Drangs huldigte, von seiner Sentimentalität angezogen fühlte. In Deutschland verdrängte Sternes Einfluß nicht den Familienroman nach dem Muster Richardsons, sondern vermischte sich mit ihm. Der Humor tritt in diesen Werken meist nur als äußere Zutat auf. Die Hauptsache wird die Mitteilung von allerlei individuellen Ansichten, praktischen Vorschlägen, Erfahrungen, Belehrungen usw. Die didaktische Richtung, die den deutschen Roman schon seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts charakterisiert, gibt auch diesen Werken ihr Gepräge. Sie stehen in der engsten Verbindung mit den Wissenschaften, der Theologie, Philosophie, Pädagogik u. s. f Die Form des Romans ermöglicht es den Dichtern, überall mit ihren eigenen Meinungen und Erwägungen hervorzutreten. S ist auch der ästhetische Wert dieser Werke meist sehr gering sie haben ein höheres Interesse für den Kulturhistoriker al für den Literarhistoriker. Nützen soll einerseits das Buch anderseits soll die witzige Ausdrucksweise Lachen erregen et prodesse volunt et delectare poetae, könnte man als Mott über jeden dieser Romane schreiben. Dabei gelingt den Dichter das prodesse entschieden mehr als das delectare, denn höher ästhetische Wirkungen sind nirgends angestrebt. Gelegentlic der Besprechung von Wezels „Knaut" hat sich schon Merc gegen diese Richtung gewendet im „Teutschen Merkur", IV. B 1776. Es sei bei den Romanschreibern jetzt Gesetz geworde Meinungen statt Leben zu schreiben, seitdem Sterne den To dazu angegeben. Indes gebe er ihnen zu bedenken, ob de Leser nicht dadurch gewinnen würde, wenn sie statt der übera aufgehängten Tafeln eigener Inskriptionen entweder den We einschlagen wollten, eine pragmatische Geschichte ihrer Helde zu liefern oder ohne Monologe das Märchen so episch zu mache als es möglich wäre. Bei diesem Grundcharakter der Gattun nimmt sich der Humor nach dem Muster Sternes als eine z fällige Ingredienz aus, da er mit dem lehrhaften Inhalt in sel samem Widerspruch steht, und so kommt es wohl in diese umfänglichen Werken hier und da zu schönen Episoden, a Ganzes betrachtet, sind sie aber mißlungene Monstra.

In diese Reihe gehört Nicolais Roman „Leben u

Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker" (1773—76), ein Werk, das schon im Titel den Einfluß Sternes verrät. Nicolai ahmt den Engländer vor allem in der Art und Weise der Charakterzeichnung nach, indem er wie dieser seinen Personen ein Steckenpferd gibt. So liegt dem Helden vor allen andern Dingen die Erklärung der Apokalypse am Herzen. Hierher gehören zum Teil auch die Romane Knigges, die August Lafontaines u. a. Der begabteste unter diesen Dichtern ist Hippel, dessen Werke uns direkt zu Jean Paul hinüberführen.

Eine andere Gruppe von Romanschriftstellern kommt dem Muster Sternes dadurch näher, daß sie mehr auf Charakterzeichnung achten und den Humor nicht nur gelegentlich hervortreten lassen, sondern als Hauptsache ansehen. Sie setzen damit die Richtung fort, die Musäus mit seinem „Grandison II." und Wieland mit dem „Don Sylvio" in Deutschland eingeschlagen haben. Ein wichtiges, dem „Grandison II." sehr nahestehendes Produkt ist Johann Gottwert Müllers „Siegfried von Lindenberg" (1779), der sich gleichfalls in Einzelheiten an Sternes „Tristram" anschließt.[1] Am deutlichsten ist die Nachahmung Sternes in den bizarren Produkten Joh. Karl Wezels. Wie Sterne die Natur seines Helden aus all den kleinen Einflüssen und Bedingungen erklären will, an die die Existenz des Menschen geknüpft ist, so will Wezel in seinem „Tobias Knaut" (1774) die Entwicklung eines Sonderlings in Sternescher Weise darstellen. Zugleich sieht man aber den gewaltigen Abstand des deutschen Nachahmers von seinem Muster. Wie wenig es die Deutschen auf dem Gebiete des Humors mit den Engländern aufnehmen konnten, dessen war sich Lichtenberg, der größte deutsche Humorist der damaligen Zeit, wohl bewußt. In seinem „Vorschlag zu einem orbis pictus" wendete er sich gegen die Nachahmer Sternes: „Töricht affektierte Sonderbarkeit wird das Kriterium von Originalität und das sicherste Zeichen, daß man einen Kopf habe, dieses, wenn man sich des Tages über ein paarmal daraufstellt. Wenn das eine Sternesche Kunst wäre,

[1] Über diesen Roman handelt jetzt ausführlich Schneider in „Jean Pauls Altersdichtung", S. 66 ff. Den Einfluß Sternes hat schon Jean Paul beobachtet (vgl. Förster, Denkwürdigkeiten aus dem Leben von J. P. Fr. Richter, München 1863, IV. Bd., S. 149).

so ist wohl soviel gewiß, es ist keine der schwersten .... Was kann endlich daraus werden? Nichts anderes, als man malt den Menschen nicht mehr, wie er ist, sondern setzt statt seiner ein verabredetes Zeichen, das mit dem Originale kaum soviel Ähnlichkeit hat als manches heraldische mit dem seinigen." Auch Goethe, der im „Wilhelm Meister" wünscht, daß jeder Sternes Werke lese, erkannte, wie schwer sie nachzuahmen sind; Sterne sei in nichts ein Muster, in allem ein Andeuter und Erwecker. Erst Thümmel gab später der Yorickschen Manier eine Wendung ins Graziöse und Anmutige, während Jean Paul mehr die andere Seite von Sternes Humor ausbildete, die Sentimentalität. Als sein Vorläufer in Deutschland kommt in erster Linie in Betracht Hippel.

III. Theodor Gottlieb von Hippel.

Waren Männer wie Hermes und Nicolai im Grunde prosaische Naturen, deren Werke mehr kulturhistorisches als ästhetisches Interesse erregen, so wird man Hippel (1741—96) dichterische Begabung kaum absprechen können; darüber läßt schon die prächtige Geschichte Minchens in den „Lebensläufen" keinen Zweifel übrig. Daß er nicht das geworden ist, was er vermöge seines Talents hätte werden können, liegt teils an seinem Bildungsgange, teils an seinen literarischen Mustern. Hippels Leben ist bekannt genug; es hat die Literarhistoriker wegen des eigentümlichen Verhältnisses, in dem es zu seinen Schriften steht, von jeher angezogen. Der Widerspruch zwischen seiner Schriftstellerei und seinem äußeren Lebensgange ist nur ein Abbild des Zwiespalts, in dem sich überhaupt die Gemüter in der Zeit des Sturmes und Dranges befanden: Aufklärung und Rationalismus, die „Korrektheit" im bürgerlichen Sinne auf der einen, das von Empfindung volle Herz, der Titanismus und die Weltflucht auf der andern Seite. Im Leben ist Hippel, die bewegte Jugendzeit ausgenommen, durchaus ein Mann der alten Schule: mit eiserner Energie verfolgt er seine juristische Laufbahn, schwingt sich aus bescheidenen Anfängen zu hohen Stellungen empor, sammelt Reichtümer und scheint in den praktischen Geschäften ganz aufzugehen. Trotz dieser vielverzweigten amtlichen Tätigkeit findet er Muße, umfangreiche Werke zu verfassen und anonym in die Welt zu schicken. Wie sehr nun diese den gärenden Geist der Sturm- und Drangzeit atmen, beweist schon die Tatsache, daß man sie Männern wie Hamann und Herder zuschrieb. Schon während seines Lebens gilt der Verfasser des Buches „Über die Ehe" dem großen Publikum als ein Dichter der neuen Richtung. Christian Heinrich Schmid reiht ihn in seinen im Oktoberheft des

„Merkur“ vom Jahre 1774 erschienenen „Kritischen Nach-richten von dem Zustande des deutschen Parnasses“ an Hamann, Herder und Gerstenberg an. Als nach seinem Tode sein Stand bekannt wird, hält man sich sofort an den Widerspruch zwischen Leben und Dichtung. Diejenigen Freunde, vor denen Hippel seine Schriftstellerei geheim gehalten, sind empört, das liebe deutsche Publikum aber ist enttäuscht, daß ein Schrift-steller von so vielem Gemüt nicht Hungers gestorben ist. Diese Auffassung hat auch den Standpunkt der Literarhistoriker immer wieder beeinflußt. Wenn aber Hippel seine schrift-stellerischen Ideale mit den Ansprüchen des praktischen Lebens zu vereinigen verstand, so hat er doch nicht seine Individualität geändert. Gegen ihn den Vorwurf zu erheben, daß er die Ideale seiner Jugend in der Praxis preisgegeben, ist ebenso ungerecht, wie wenn man Goethe oder Klinger von diesem Standpunkt aus verurteilte. Jedenfalls ist gegen die Art, wie F. Bobertag im 141. Bande der Kürschnerschen „National-Literatur“ Hippels Charakter beurteilt, Protest einzulegen. Er stellt ihn als bloßen Streber hin und findet an seiner Persönlichkeit ein „peinliches, sozusagen pathologisches Interesse“. Es scheint ihm eine gewisse Enge des Gesichtskreises zu verraten, daß man an Hippels Unwahrhaftigkeit bisher so wenig Anstoß genommen. Ich kann seine Beurteilung der Hippelschen Autobiographie (1790/91 geschrieben, reicht sie bis zur Rückkehr von Petersburg) nicht eben als Beweis eines weiteren Gesichtskreises betrachten. Dieses Bruchstück, das Hippels Lebenslauf in prächtiger Weise erzählt, steht zwischen der romanhaften Schilderung der „Lebensläufe“ und den wirklichen Schicksalen des Dichters ungefähr in der Mitte. Es zeigt sich hier ein durchgängiger Hang zum Idealisieren, namentlich in dem Bestreben, seine Familie, die ja von altem Adel war, als bedeutend, besonders aber die Eltern als geistig hervorragend hinzustellen. Nirgends verstößt er direkt gegen die Wirklichkeit, aber das Weglassen gewisser Züge und die Beschönigung anderer zeugt deutlich für die Absicht, einen bedeutenden Hintergrund für seine schrift-stellerische und amtliche Tätigkeit zu zeichnen. Daß dabei der Dichter, der sein Hauptwerk durchweg aus Motiven zu-sammengestellt hat, die er seinen Jugenderlebnissen entlehnte

vielfach künstlerische Wirkung im Auge hat, ist nicht abzuleugnen, ihm daraus einen Vorwurf zu machen, wäre verfehlt.

Hippel ist ein Landsmann Herders und Hamanns. In diesem Winkel Deutschlands, der damals noch mit den Naturvölkern des Ostens in lebhafter Berührung stand, stoßen die Gegensätze in den Charakteren hart aneinander. Aus Ostpreußen stammt Hamann, der Vater der Sturm- und Drangperiode, welche das gefühlsmäßig Verworrene, die unbestimmte Ahnung dem systematischen Denken vorzieht. Ostpreußen ist auch die Heimat Herders, und in der späteren Zeit gibt es der deutschen Literatur Männer, welche den Mystizismus und die bizarre Phantasie auf die Spitze treiben, so Z. Werner und E. Th. A. Hoffmann. Demselben Osten verdanken wir aber auch zugleich den großen Kritiker der reinen Vernunft, den scharfen Denker Kant. Diese Gegensätze vereinigt nun Hippel in einer Person; während er pietistische Gedichte schreibt, begeistert er sich an der Philosophie seines Lehrers Kant, während er ein großes Stadtwesen mit bewunderungswürdiger Umsicht leitet, empfiehlt er im Sinne Rousseaus Beschränkung und ländliche Genügsamkeit und bedauert, daß er nicht Geistlicher auf dem Lande geworden sei. Dieser Gegensatz, der sich bei ihm bis ins kleinste erstreckt, macht ihn von vornherein zum humoristischen Dichter geeignet; der Zwiespalt zwischen seiner idealistischen Weltauffassung und den praktischen Verhältnissen löst sich bei ihm nicht in Tragik auf, sondern in Humor.

Hippels Vater war ein theologisch gebildeter Schulmeister, zum Pfarrer hat er es nicht gebracht; gleichwohl spielt aber das geistliche Element in Hippels Elternhause die größte Rolle. Wenn seine Mutter auch nicht, wie er behauptet, „aus dem Stamme Levi“ gewesen ist, so war doch tiefe Frömmigkeit der Grundzug ihres Charakters. Diese Eindrücke seiner Jugend sind Hippel unvergeßlich geblieben. Der Jugendunterricht bedeutete bei ihm wohl wenig, wenn er auch seinen Vater für einen vielseitig gebildeten Mann ausgibt. Den Grund zu seiner enormen Belesenheit dürfte er erst an der Universität Königsberg gelegt haben, wohin er 1756 kam. Hier trieb er neben seinem Berufsstudium, der Theologie, auch Mathematik, Naturwissenschaften und Philosophie und legte sich eine großartige

Sammlung von Exzerpten aus allen Gebieten des Wissens an. Er führte genau Buch über den Gang und die Fortschritte seiner Studien, notierte alle Einfälle und Erlebnisse und hatte so bald einen ungeheueren Vorrat an Ideen, den er später als Schriftsteller verwerten konnte.

Wie so viele deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts mußte er durch die Entbehrungen und Enttäuschungen des Hofmeister standes hindurchgehen. Doch bald kommt er in die große Welt. Ein Verwandter der Familie seines Zöglings nimmt ihn mit nach Petersburg, wo er ihn in vornehme Kreise einführt und mit dem Glanze der Hauptstadt bekannt macht. Als ein ganz anderer kehrt er nach Deutschland zurück; der feste Ent schluß, sich emporzuarbeiten, um ein ähnlich glänzendes Leben führen zu können, steht ihm von nun an vor Augen. Innere Kämpfe kamen hinzu; er wird durch die Not gezwungen, aber mals einen Hofmeisterposten anzunehmen, und die aussichtslose Liebe zu einem höher stehenden Mädchen bestärkt ihn in dem Entschluß, ihr an Vermögen und Rang gleichzukommen und sich ihrer würdig zu machen. Unter den härtesten Entbehrungen hält er mit zäher Konsequenz an diesem Gedanken fest. Er wirft sich auf das Studium der Rechte, und endlich wird seine Ausdauer gekrönt. Nach Ablegung der erforderlichen Examina betritt er in Königsberg die Beamtenlaufbahn, die ihn all mählich bis zum Oberbürgermeister und geheimen Kriegsrat führt. Er hält ein glänzendes Haus und zählt zu seinen besten Freunden Männer wie Kant und Hamann. Jener hatte ihn schon in den ersten Universitätsjahren, als er gerade zu lesen begann, mit seiner Philosophie gefangen genommen, und wie sehr sich Hippel in Kants Gedanken eingelebt hat, davon zeugt das zweite Buch der „Lebensläufe“, das 1779 in Form eines Examens des Helden die Grundzüge von Kants Vernunftkritik in populärer Fassung brachte, ehe noch dieser sein Werk er scheinen ließ. Kant hinwiederum bewunderte Hippels Viel seitigkeit und nannte ihn einen „Zentralkopf“. Ebenso hatte Hamann vor dem Beamten und Schriftsteller Hippel, die auch für ihn getrennte Personen waren, alle Achtung. Wenn er sich durch das Buch „Über die Ehe“ zu dem „Versuch einer Sibylle über die Ehe“ anregen ließ und den anonymen Autor

des Ehebuchs einen „gelehrten, witzigen Kauz seines Vaterlandes“ nannte, so eignet sich umgekehrt Hippel Hamanns Ideen und Schreibweise an. In der Tat weht schon in dem Buch „Über die Ehe“ der Geist des Sturmes und Dranges. Was Hippel zuvor geschrieben, gehört ganz der alten Richtung an: die Charakterlustspiele „Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann“ (1765) und „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler“ (1768), beide von Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ wenig lobend besprochen, geistliche Lieder im Tone der schlesischen Pietisten des 17. Jahrhunderts, entstellt durch sprachliche Härten.

Mit dem Buche „Über die Ehe“ schlägt Hippel eine originelle Richtung ein, die der gelehrt-witzigen Abhandlung. Die Vorläufer dieser Richtung sind mannigfaltig, namentlich wäre auf Hamann und Montaigne zu verweisen; wenn aber Hamann wegen seiner Dunkelheit wenig gelesen und von der jungen Generation mehr wegen einzeln hingeworfener Gedankenblitze bewundert wurde, zündete Hippels witziges Buch sofort bei jung und alt. Durch diese Schrift ist Hippel der Vorläufer der modernen Richtung der Frauenemanzipation geworden. Die hier niedergelegten Ideen pflanzen sich fort auf Heinse und später auf die älteren Romantiker, welche Hippel große Anerkennung widerfahren ließen; in der jungdeutschen Zeit findet dann Hippel an Theodor Mundt einen warmen Lobredner wie Heinse an Laube. Für unseren Zweck kommt namentlich der Stil in Betracht; er ist hier schon in seinen Eigentümlichkeiten voll ausgebildet. Als später die „Lebensläufe“ erschienen, wurde ihr Verfasser immer und immer wieder wegen der Ähnlichkeit des Stils mit dem des Ehebuches identifiziert. Schon hier haben wir die Mischung von trockener Gelehrsamkeit mit kaustischem Witz, den Reichtum an Bildern, das persönliche Hervortreten des Autors, die massenhaften Zitate und witzige Reflexionen, die dem Stile Hippels sein charakteristisches Gepräge geben.

Hippels poetisches Hauptwerk sind die „Lebensläufe in aufsteigender Linie“, 1778—81 in drei Teilen erschienen. Auch an diesem Werke hebe ich nur die für den Zweck der vorliegenden Arbeit in Betracht kommenden Züge hervor; eine

Analyse gibt Bobertag, S. 201 ff. Hier ist der Ort, auf Hippel
Verhältnis zu Sterne aufmerksam zu machen. Die Hauptquell
für seine Stellung zur zeitgenössischen Literatur sind die Brief
an Scheffner im 12. und 13. Bande der Gesamtausgabe vo
Hippels Schriften. Ein starker Drang nach Natur, vermisch
mit Empfindsamkeit, ist für diese Briefe charakteristisch. Mi
Hamann ruft er aus: „Nil humani a me alienum puto"; dieses Wo
stehe auch in seinem Herzen mit goldenen Lettern geschrieben. E
ist voll Verehrung für Rousseau, den er auch in der Schri
„Über die Ehe" wiederholt preisend apostrophiert, verteidig
Herders Schriften gegen ihre Gegner, rühmt Gerstenberg
„Ugolino"; Goethes „Götz" nennt er ein herrliches Stück, de
„Werther" bewundert er wegen seiner Naturschilderungen, d
gegen gefällt ihm der „Nothanker" gar nicht. Auf der ande
Seite durchschaut er wohl die Schwächen der Empfindsamke
und macht sich namentlich über die „Jacobitchen" und Jacobi
Briefwechsel mit Gleim lustig. Sterne hat er jedenfalls sch
früh kennen gelernt; schon das 1773 entstandene Ehebuch lä
seinen Einfluß erkennen. Er nennt ihn hier den „englische
Diogenes" und spricht von seiner „Empfindsamen Reise", welc
halb Deutschland veranlaßt habe anzuspannen; eine allgemei
Reisesucht sei die Folge von Sternes Buch gewesen. In eine
Briefe vom Juli 1775 spricht er über die Bodesche „Tristram
Übersetzung und wendet gegen Hamanns Begeisterung für die
Übertragung mit Recht ein, daß sie dem Genie der deutsche
Sprache zu wenig Rechnung trage. „Jemanden mit weinende
Augen lachen zu sehen, ist ein schöner Anblick," heißt es i
den „Lebensläufen", und direkt auf Sterne scheint es zu ziele
wenn er fortfährt: „Schriftsteller, die Tränen mit dem Lache
kämpfen lassen, so daß keines die Oberherrschaft erhält, treffe
das Leben des Weisen." Sonst nennt er Sterne nur flüchti
aber überall in lobender Weise. In der Tat war Hippel ei
Sterne sehr verwandte Natur. Als er die „Lebensläufe" schrie
war die Zeit der jugendlichen Gärung bei ihm vorbei, u
der scharfe Verstand bekommt die Oberhand. Hippel ist e
ebenso feiner Menschenkenner wie Sterne, und auch bei ih
löst sich der Kontrast zwischen seinen Herzenswünschen u
der Wirklichkeit in Humor aus. Doch ist dieser Humor b

dem deutschen Dichter wesentlich anderer Natur. Die Grazie und Eleganz des Sterneschen Witzes fehlt Hippel völlig, er vertritt mehr den Typus des „gebrochenen“ Humors. Ein starker Zug von Melancholie weht durch das ganze Werk, selten ringt sich der Dichter zu einem freudigen Ton empor. Die lachende Satire Sternes war nicht seine Sache; wo er satirisch wird, ist er bitter und sarkastisch.

Die Handlung ist für den Verfasser der „Lebensläufe“ nebensächlich wie für Sterne. Wenn bei diesem die persönlichen Meinungen des Autors die Hauptsache ausmachen und die Handlung ersticken, so scheinen auch die „Lebensläufe“ dazu angelegt zu sein, daß der Dichter all seine Lebenserfahrungen und philosophischen Anschauungen zur Geltung bringen könne. Freilich haben wir eine im großen ganzen fortlaufende Erzählung, doch sie dient nur als Leitfaden für allerlei Reflexionen und allgemeine Erörterungen. Aber Hippels Werk ist viel tiefer auf seiner Existenz gegründet als die Schriften Sternes. Es ist ein Kommentar zu seinem Leben und Denken. Fast alle Charaktere des Romans sind Porträts von Hippels Verwandten und Bekannten: in der Person des Pfarrers und seiner Frau erblicken wir die idealisierten Gestalten seiner Eltern, Minchen ist Hippels Königsberger Geliebte, der Herr von G. der Kanzler Korf, Herr und Frau von W. die Eltern von Hippels Königsberger Zöglingen u. s. f. Auch die Handlung des Romans entspricht im allgemeinen, oft aber in ganz kleinen Zügen, Hippels eigenem Leben; schon Schlichtegroll hat in seiner Biographie Hippels die autobiographischen Momente hervorgehoben. Die Jugendzeit nimmt den breitesten Raum ein; sie ist ganz idyllisch gehalten. Hippel weiß das kurische Pfarrhaus so heimisch zu schildern, daß unser Interesse stets wach bleibt. Von Sterne hat er die Methode der Charakterzeichnung. Jede der Hauptpersonen hat ihr Steckenpferd, eine Schrulle, die ihr ganzes Tun und Lassen beherrscht: beim Vater ist es die Verheimlichung seiner Heimat, in der man früher Spargel ißt, seine Pfeife im Freien raucht und lange Manschetten trägt; die Mutter wird dadurch charakterisiert, daß sie bei allen das Gemüt anregenden Anlässen geistliche Lieder absingt, aus denen sie die Vorliebe für zweigliederige Alliterations- und

Reimformeln schöpft, daß sie eine Abneigung gegen de
gregorianischen Kalender und gegen dreigliederigen Segen be
sitzt. Ebenso sind der junge Herr von G. mit seiner Jagdmanie
der Herr von W. mit seiner äußeren Förmlichkeit und de
Gewohnheit, die Farbe seines Kleides nach den Stimmunge
zu wählen, Minchens Vater mit seinen schmeichlerischen Reden
arten, Benjamin, der immer mit der Tür ins Haus fällt, un
andere Personen Figuren in der Art des „Tristram Shandy"
Wie Sterne leitet Hippel die Eigentümlichkeiten der Elter
seines Helden aus der Familientradition ab, wie dieser stell
er Männer vorgerückten Alters auf ihrem Steckenpferd da
so daß ihre Schrullen schärfer hervortreten. Auch hat er vo
Sterne die Manier übernommen, einen Charakter durch ein
Menge scheinbar zusammenhangloser Züge zu zeichnen. Al
Beispiel diene die Charakteristik des Herrn von G. im 2. Band
des III. Teils. Da sollen wir uns über den Charakter de
Mannes klar werden, wenn es heißt, daß er wenig las, seh
leserlich schrieb, nie seine Stiefel umzog, das Brot sehr gerad
schnitt usw. Den Zusammenhang dieser Einzelzüge soll sic
der Leser selbst herstellen.

Wenn für Sternes Humor die Mischung von Witz un
Sentimentalität charakteristisch ist, so läßt sich dasselbe vo
Hippels Roman sagen. Nur ist der Witz eingeschränkt un
nimmt mehr die Form des geistreichen Gedankensplitters an
nach dieser Seite hin steht Hippel unter dem direkten Ein
fluß des von ihm hochverehrten Montaigne. An Sentimentalitä
überbietet er aber Sterne bei weitem. Diese Sentimentalitä
tritt weniger in der Schilderung von Gefühlen und Stimmunge
hervor als in den massenhaften Sentenzen und Lebensregeln
die durch das ganze Buch verstreut sind. Aus ihnen weh
aber weniger die weiche Rührseligkeit Sternes als eine krank
hafte melancholische Grabessehnsucht. Sie ist es auch, di
uns heute den Genuß des Romans am meisten verkümmer
„Wer nicht zuweilen Himmel und Erde in eins gefühlt ha
Seele und Leib in einer Person, wer nicht den Mut gehab
im dicken Walde die heiligen Schauer, aus seinem Grab
herausgestiegen, zu empfinden und die Stimme der menschen
feindlichen Eiche verstanden: ‚Aus mir wird einst dein Sar

geschnitten!' muß freilich ganze Bogen dieses Buches unausstehlich finden. Wer aber dieses Gefühl kennt, das sich nicht untersteht, einen Ausdruck zu wagen, damit ihn nicht ein Bote Gottes ungewählt fände, mit dem gehe ich zusammen," sagt Hippel selbst im Schlußworte. Heute findet er wohl wenige, mit denen er zusammengehen könnte. Die melancholische Grabespoesie, die unter dem Einfluß von Youngs „Nachtgedanken" und Thomas Grays „Elegie auf dem Dorfkirchhofe" in Deutschland Wurzel gefaßt hatte, erreicht in Hippel ihren Höhepunkt. Alle seine Personen sind erfüllt von den Gedanken an Tod und Grab, das irdische Leben ist ihnen nur eine Vorbereitung auf das Jenseits; in der Welt außerhalb der Welt zu sein, ist ihre Parole. Über den Tod werden endlose Gespräche gehalten, ja der ganze dritte Band besteht fast nur aus Betrachtungen über Sterben und Fortleben nach dem Tode. Eine Menge von Personen stirbt im Verlauf der Erzählung weg, der Dichter schickt ihnen lange Leichenreden nach und entwirft dann erst vollständig ihren Charakter. Von einigen ist erst dann ausführlicher die Rede, als sie der Dichter glücklich zum Grabe geleitet hat. Im Mittelpunkte des ganzen Romans steht die Figur eines Grafen, dessen Hauptbeschäftigung es ist, Leute bei sich sterben zu sehen. Seine Gemahlin und seine sieben Kinder sind ihm in voller Blüte weggestorben, und nun nimmt er alle Todkranken, deren er habhaft werden kann, in seinem eigens zu diesem Zweck eingerichteten Schloß auf, um mit ihnen über den Tod zu sprechen und bei ihrem Tode anwesend zu sein. Er scheint überhaupt kein anderes Interesse zu haben als den Tod; nur als ihm der Held des Romans von seiner adeligen Abkunft Mitteilung macht, bittet er ihn dringend, ihm darüber nähere Nachricht zu geben — eine echt Hippelsche Ironie. Diese Grabtendenz zieht sich durch das ganze Buch und macht es für uns stellenweise gänzlich ungenießbar. Hippel weiß darin kein Maß zu halten und scheint zuweilen Todesfälle nur deshalb einzuführen, um von neuem eine Fülle von Sentenzen über das Sterben anzubringen. Das Grab ist seinen Lieblingen der angenehmste Aufenthaltsort; so wollen die Wallfahrten zu Minchens Grab kein Ende nehmen, und als der Held schließlich nach Königs-

berg zurückkehrt, sucht er sich auf einem Kirchhofe ein Gra
aus, das zwei Liebende birgt, um hier seinen Sterbegedanke
nachhängen zu können. Lorenzos Grab in der „Empfindsame
Reise“ und noch mehr das Grab des Amandus und der Amand
im „Tristram“ scheinen hier von Einfluß gewesen zu sein. I
Sternes Geschmack ist auch die ganze Geschichte Minchen
die den Höhepunkt des Romans bildet, ausgeführt, ein stark
Zug von Sentimentalität geht auch durch diese sonst objekti
und prächtig erzählte Partie. Direkt an den Mönch Loren
gemahnt die Episode mit dem „Alten“ (am Schluß des erste
Bandes), der um einen Handschuh bettelt und von dem Her
von G. in der empfindsamen Weise Yoricks beschenkt wir
Oft zeigt sich der Einfluß Sternes in kleinen Zügen, so wen
Hippel die Herzensgüte des Frls. von W. dadurch charakter
siert, daß sie keine Mücke zu töten vermag, wie der Onk
Toby keine Fliege; denn für beide sei ja Platz genug in d
Welt. Ihr Bruder Peter aber ist ein Mückentöter und Bös
wicht. Daß sich Hippel seiner Nachahmung Sternes wohl b
wußt war, darauf deutet eine Stelle im Briefwechsel mit Scheffn
hin. Seitdem Yorick ein Nasenkapitel habe, trage er Bedenke
seine Gedanken über die Nasen gedruckt auszusprechen. Son
schreie gleich der ungewaschene Rezensent: „Nachahmung!
So erzählt denn der Pastor dem Helden in den „Lebensläufen
nur „unyoricksche“ Nasengeschichten.

Die Einwirkung Sternes zeigt sich aber vor allem in d
Komposition und dem Stil. Auch in den „Lebensläufen“ kan
von einer künstlerischen Anordnung des Stoffes keine Re
sein, da ja die Handlung als nebensächlich betrachtet wir
Wenn aber bei dem Engländer die trockene Gelehrsamkeit fa
durchweg zu komischen Zwecken beigemischt ist und mit de
Witze kontrastiert, betrachtet Hippel den Roman als d
geeignete Form, in der er seine gelehrte Bildung und Erfahrun
von allen Seiten zeigen kann. Aus dem ungeheueren Vorr
seiner Exzerpte teilt er, oft an recht unpassenden Orten, allerl
Gedanken, Lebensregeln und Betrachtungen mit, ja gan
Hunderte von Seiten werden nur mit prosaischen Erörterunge
praktischer, moralischer und philosophischer Fragen angefüll
man denke an das endlose Gespräch zwischen dem Her

von G., dem Helden und seinem Vater am Schluß des ersten Bandes. Hippel kommt es darauf an, eine „Geschichte mit eigenen Worten“ zu schreiben, den Leser zum Mitarbeiter an seinem Werke zu machen. „Eine Erzählung, der man das Studierte, das Geflissene, das Geordnete ansieht, ist unausstehlich. — So wie es in der Welt geht, so muß es auch in der Geschichte gehen. — Der Hörer, der Leser mag sich hieraus ein Miniaturstückchen auf Theophrastisch, Brüyerisch zeichnen, wenn er will.“ Und an einer andern Stelle heißt es: „Wer einen Brief schreibt, soll glauben, er schreibe ihn an die Welt, und wer ein Buch, er schreibe es an einen Freund.“ So unterdrückt er keinen Einfall, sondern füllt, unbesorgt um den Leser, ganze Seiten mit Kernsprüchen und allgemeinen Sentenzen an. Oft stehen diese Sätze ganz nackt und unverbunden da, und der Leser hat Mühe, den geheimen Zusammenhang zu entdecken. Jean Paul hat in der „Vorschule der Ästhetik“ (Seite 197/8) diese Eigentümlichkeit des Hippelschen Witzes beobachtet. Er führt ein Beispiel aus Hippels Schrift „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber“ (S. 342) an. Den Gedanken, er wolle nur Winke geben, nicht weit ausmalen, drückt hier Hippel dadurch aus, daß er fast anderthalb Seiten lang das Fehlerhafte eines langen und die Vorteile eines kurzen Ausmalens in folgenden Gleichnissen schildert: „Die Damen erkälten sich lieber, als daß sie dem Putze etwas entziehen.“ — „Große Esser entfernen alles Fremdartige, sogar weite Aussicht, Tafelmusik, unterhaltende Gespräche.“ — „Alles Kolossale ist schwächlich.“ — „Wer Menschen vergöttert, macht sie zu noch weniger, als sie von Gottes und der Natur wegen sein können“, und so lange fort. Jean Paul erkannte auch die Gefahr dieser Manier, daß das beständige Springen zwischen den Ideen die Leser ermüde, und ahmt auch diese Seite des Hippelschen Witzes nur wenig nach. Unter solchen Exkursen und Reflexionen geht der Faden der Erzählung verloren, und so sind die „Lebensläufe“ keine leichte Lektüre. Über die wichtigsten Motive gleitet der Dichter ganz oberflächlich hin, um sich wieder seinen Betrachtungen zu überlassen, so daß der Leser allen Zusammenhang verliert. Es ist daher ein ganz berechtigtes Verfahren, wenn Alexander von

Öttingen in einer Bearbeitung des Buches für die Gegenwar (1878) das Werk von all den Schlacken und dem unnütze Ballast befreit hat. Die günstige Aufnahme, welche diese Be arbeitung gefunden hat (3. Aufl. 1893), ist zugleich ein Bewei daß der Roman an wirklich poetischen Stellen reich genug is

Unter dem Einfluß Sternes steht auch die subjektive A des Vortrags, die zur Belebung der Darstellung dienen sol Hippel scherzt selbst darüber, daß er nicht kapitelfest se entschuldigt sich bei dem Leser, daß er nicht besser erzähl legt ihm Einwendungen in den Mund und widerlegt sie - kurz er unterhält sich mit ihm auf verschiedenste Weise. E ermahnt sich selbst wiederholt: „Extrapost!" Doch imme wieder gerät er in unleidliche Breite. Auf die Rezensente ist er als echter Stürmer und Dränger schlecht zu spreche immer wieder werden sie als herz- und geistlose Pedante hingestellt. Dazu kommt noch die Rolle, die der Dichte selbst in seinem Roman spielt. Alle Verhältnisse des anonyme Autors werden gleichsam als bekannt vorausgesetzt, er verset uns mit Vorliebe an seinen Schreibtisch. Wie Sterne gibt e gelegentlich den Tag an, an dem er dieses oder jenes niede geschrieben, schildert die Empfindungen, die er beim Abfasse verschiedener Partien gehabt, apostrophiert nach dem Beispi Sternes einen —es, dem das Buch gewidmet ist, und zeig uns wiederholt den Helden an seiner Autobiographie arbeiten Diese persönliche Manier hatte übrigens bereits Hamann a gewendet, noch ehe sich die Einflüsse Sternes in Deutschlan geltend machten, so daß wir bei Hippel eine Einwirkung vo zwei Seiten annehmen können. Das stärkere Betonen des pe sönlichen Moments und des eigenen Erlebnisses ist ja für de Sturm und Drang überhaupt charakteristisch, und so komn Sterne der Neigung der Zeit auch nach dieser Richtung hin en gegen. Nur sind etwa Hamanns Schriften gelehrte Abhandlunge in denen die subjektive Art der Darstellung nicht so auffäll ist wie in einem Roman. Den Mut, diese Manier im Roma anzuwenden, hat wohl Hippol ebenso gut wie Wieland erst vo Sterne empfangen. Im großen ganzen treten diese Eigenheite ziemlich diskret hervor, sie sind nicht Selbstzweck w bei Sterne.

Hippels humoristischer Stil leidet unter der deutschen Schwerfälligkeit und der moralisierenden Tendenz. Eine Seite seiner Schreibart verdient, für unseren Zweck hervorgehoben zu werden, die barocken Bilder und die oft weit hergeholten Vergleiche, die Hippels Witz als gesucht erscheinen lassen. Er scheut sich nicht, die trivialsten Dinge zur Veranschaulichung seiner Gedanken heranzuziehen; die Bescheidenheit z. B. nennt er einen Ring, den man dem Bären durch die Nase zieht, der alte Schmeichler Hermann hält Kolophonium in der Hand, um damit den Bogen des Herrn von W. zu stärken, die Mutter des Helden ist keine Blendlaterne, die von allen Seiten zugezogen ist, sondern eine gläserne Lampe, die überall Licht zeigt, wo man sieht u. s. f. Hippel ist sehr verschwenderisch in der Häufung solcher Bilder, und es ist nicht selten schwer, ihm zu folgen.

Bei dieser humoristischen Außenseite ist aber tiefer Ernst der Grundzug des Romans; das Resultat, das der Held aus allen Schicksalsschlägen, die ihn betreffen, zieht, ist wahrhaft bedeutend: nicht Entsagung und Weltflucht, sondern eifrige Tätigkeit und Anstrengung zum gemeinsamen Besten bringt Ruhe und Befriedigung. Diese tapfere Bejahung des Willens zum Leben unterscheidet Hippel vorteilhaft von der weltschmerzlichen Energielosigkeit manches seiner Mitstrebenden. Trotz ihrer Mängel, die teilweise auf die Nachahmung Sternes zurückgehen, sind die „Lebensläufe“ für ihre Zeit ein bedeutendes Werk. „Man empfindet etwas Unvergängliches darin. Man atmet die Luft, in welcher Kant und Hamann lebten.“ (Scherer, Lit.-Gesch., S. 673.) Vor allem sind die Charaktere zum Teil ausgezeichnet ausgeführt und erregen trotz ihrer Sonderbarkeit und ihrer Weitschweifigkeit im Reden unser Interesse in hohem Grade; denn es sind echte deutsche Gestalten, und der Roman ist „Heimatskunst“ im besten Sinne des Wortes. Mit Recht konnte sich Hippel in der Einleitung der nationalen Echtheit seiner Figuren rühmen. Besonders in den Pfarrersleuten hat er zwei prächtige Charaktere gezeichnet. Das erste Buch atmet idyllischen Frieden; namentlich wirkungsvoll bedient sich da Hippel der Sprache der Bibel und geistlicher Lieder. Etwas zu abstrakt ist die Gestalt

Minchens geraten, die an Richardsons Heldinnen erinn
Sie ist das ideale Naturkind, wie es die Stürmer und Drän
darzustellen liebten.

In der Tendenz mit den „Lebensläufen" verwandt
Hippels zweiter Roman, die „Kreuz- und Querzüge
Ritters von A—Z" (1793/4), der aber tief unter d
ersten steht. Auch hier haben wir keine spannende
geschlossene Handlung, denn das Hauptgewicht beruht auf
philosophischen und moralischen Erörterungen wie in den „Leb
läufen". Gleichwohl ist der Charakter dieses Werkes du
das Überwiegen des satirischen Elements verändert. Schon
den „Lebensläufen" nimmt die Verspottung und Geißelung
Adels einen breiten Raum ein. Hippel hatte während sei
Studien- und Hofmeisterzeit Gelegenheit, in die verlotter
Zustände des kurländischen Adels Einblick zu nehmen,
stellte sie schon in seinem ersten Roman schonungslos
den Pranger. Merkwürdig ist dabei immerhin, daß er sel
später seinen alten Adel erneuern ließ und sich in adeli
Gesellschaft sehr wohl fühlte, zumal gerade die „Kreuz-
Querzüge", die er kurz vor seinem Tode fertigstellte, viellei
die schärfste aller scharfen Satiren sind, die in der Zeit
französischen Revolution gegen den Adel geschrieben wor
sind. Mit dem bittersten Sarkasmus wird hier der Adel
höhnt und verspottet. Die durchgehende Ironie des S
macht die Lektüre des Buches zu einer harten Geduldpro
Der Roman ist kulturhistorisch wichtig durch die Mitteilung
die er über das Freimaurerwesen im 18. Jhd. gibt. Er
darin nicht vereinzelt; denn das Interesse an geheimen V
bindungen und Orden, welche die Erziehung eines jun
Mannes überwachen, war im 18. Jhd. allgemein und tritt name
lich im Roman immer wieder hervor. Nicht nur die Rit
und Räuberromane haben das Thema ausgenützt, auch Schil
im „Geisterseher" und Goethe im „Wilhelm Meister" hal
einen geheimen Bund, der die Entwicklung des Helden len
eingeführt. Hippels Roman gibt die genauesten Nachrich
über die Einrichtungen dieser geheimen Orden. Obwohl Hip
selbst Freimaurer war und für die Königsberger Loge F
maurerreden verfaßte, stellt er doch in seinem Werke di

Geheimbünde mit ihren lächerlichen Außenseiten als Torheiten hin, die nur dem jugendlichen Sinn als ideale Bestrebungen erscheinen. Sein Held durchläuft alle Grade des geheimen Ordens und wird in allen mit abstrakten Schlagwörtern gespeist. Die Anlage des Werkes weist deutlich auf Cervantes als das Muster hin, während im Stil die Sternesche Subjektivität stärker hervortritt als in den früheren Werken. Namentlich wird mit der Einteilung in Paragraphen in Sternes Weise viel Scherz getrieben. Aber auch J. G. Müllers „Siegfried von Lindenberg“ dient hier Hippel zum Muster.[1]) Der ästhetische Wert ist indes gering; man hat bei der musivischen Sprache Mühe, sich durch die vielen Verwicklungen hindurchzuarbeiten, und so hat der Roman auch keine große Wirkung geübt. Auch für unseren Zweck kommt er wenig in Betracht. Als er erschien, schrieb Jean Paul bereits an dem „Hesperus“, der schon alle seine charakteristischen Seiten völlig ausgebildet zeigt. Erst sehr spät, im „Komet“, verrät sich seine Bekanntschaft mit den „Kreuz- und Querzügen“, die er, soviel mir bekannt ist, nirgends ausdrücklich erwähnt. So kann ich mich im folgenden auf die Anregungen beschränken, welche Jean Paul die „Lebensläufe“ und das Buch „Über die Ehe“ geboten haben.

[1]) Vgl. Schneider a. a. O. S. 67; doch scheint mir hier der Einfluß Müllers etwas überschätzt zu sein.

IV. Jean Pauls Beschäftigung mit Sterne und Hippel.

Als Jean Paul 1793 mit seinem ersten Roman, de „Unsichtbaren Loge“, hervortrat, war die Zeit der Empfindsan keit bereits vorüber. Die deutsche Literatur befand sic damals in einem Zustand der Anarchie. Denn erst dei jüngeren Geschlecht erschienen Goethe und Schiller als di überragenden Gipfel, als die Beherrscher des deutsche Parnasses; damals mußten sie sich aber in ihren Ruhm mi sehr obskuren Leuten teilen. Herder und Goethe, die ein im Mittelpunkte des Interesses gestanden, hatten die führend Rolle eingebüßt, während Schiller allerdings seinen Ruh beim großen Publikum durch den „Geisterseher“ vermeh hatte. Anfangs der 90er Jahre beginnt aber bereits di Wirksamkeit der beiden Schlegel, welche um die Jahrhunder wende die Häupter einer neuen Dichtergeneration werde sollten. Zieht man die Wirkung auf das Volk in Betrach so kann man die eigentliche „klassische“ Periode unser Dichtung zeitlich gar nicht abgrenzen. Die nach dem klass schen Ideale geprägten Werke Goethes und Schillers sind ni in dem Sinne auf die Literatur bestimmend geworden wie etw der „Götz“ oder der „Werther“; denn wenn auch die nationale Dramen aus Schillers letzter Periode, in denen sich ja roma tische Elemente und der Einfluß Shakespeares stark gelten machen, eine große Wirkung auf das Volk geübt haben, s standen die eigentlichen Literaten bereits meist im Lager de Romantiker, deren jüngere Generation bald auch das grof Publikum für ihre Ideale zu gewinnen wußte. Diese neue dings von Karl Busse („Die neuere deutsche Lyrik“) scha hervorgehobene Tatsache, daß Werke wie die „Iphigenie“

„Hermann und Dorothea“ oder die „Braut von Messina“ keineswegs die stolzen, schon zu ihrer Zeit von aller Welt bewunderten Gipfel unserer Literatur bilden, von denen nur der Weg nach abwärts führt, sondern geschliffene Edelsteine sind, für ein klassisch gebildetes Publikum bestimmt, dient vielleicht dazu, Jean Pauls Erscheinung in einem anderen Lichte erscheinen zu lassen, als man sie bisher gesehen hat. Man darf überhaupt nicht alle Gegner Goethes und Schillers mit den Augen der „Xenien“-Dichter betrachten. Wenn sie auch zum größten Teil beschränkte Leute waren und das, was man heute „Macher“ nennt, so leitete doch viele in ihrer Opposition gegen den Klassizismus ein richtiger Instinkt. Der junge Herder und der junge Goethe hatten nicht umsonst gelebt, und so glitt die Entwicklung der deutschen Literatur über die alten hinweg. Das kräftigste Talent im Lager der Opposition war aber Jean Paul, der Vorläufer des „Jungen Deutschland“, des poetischen Realismus eines Gottfried Keller und W. Raabe und auch der modernsten „Heimatskunst“. Er steht nicht ohne Vorläufer da, aber für das, was wir heute noch an ihm schätzen, kommen sie wenig in Betracht, er ist durch und durch ein Original, so mächtig auch die Einflüsse sind, die auf ihn gewirkt haben. Seine eigentliche Stellung zu der Literatur seiner Zeit ist nicht in knappen Zügen zu geben. Denn sein Hauptgebiet, der Roman, zeigt in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts ein ganz chaotisches Bild, und von der Herrschaft einer Richtung läßt sich auch hier nicht reden. Für den Geschmack der Menge sind jedenfalls die zahllosen, immer wieder neu aufgelegten Ritter- und Räuberromane charakteristisch; die Gebildeteren lasen ziemlich wahllos, was ihnen in die Hände kam. Jean Paul wurde zwar durch seine ersten Romane mit einem Schlage berühmt, aber es lag in ihrem Charakter, daß auch sie nur den Gebildeten zugänglich waren. Goethe und Schiller hätten dem Enthusiasten die wertvollsten Führer sein können; aber von diesen zog ihn wieder Herder ab, der Jean Paul gefangen nahm und auch gegen den „frechen Poetenwinkel in Jena“ („Hesperus“, S. 443) feindselig stimmte. Doch Herder war kein guter Mentor für den Dichter, dem die strenge Form-

schulung Goethes oder Schillers zum Heil gediehen wäre. S
folgt Jean Paul ungezügelt der eigenen überschwenglicher
Natur, und als er sich erschöpft hat, holt er sich bei der
merkwürdigsten Mustern Anregungen und verfällt auf di
seltsamsten Ideen; diese letzte Entwicklung Jean Pauls ist i
der Tat recht betrüblich. Die beiden Schlegel gaben sich
später Mühe, ihn an sich zu ziehen, und der jüngere erklär
ihn sogar in seinem „Gespräch über Poesie“ für einen ech
romantischen Romanschriftsteller; sentimentaler Stoff in phan
tastischer Form sei ein Kennzeichen der romantischen Poesie
In der Tat ist auch der Einfluß Jean Pauls auf die Romantil
ein ganz bedeutender und in Produkten wie Brentanos „Godwi“
handgreiflich.[1]) Dem toten Jean Paul hält aber die Denkred
einer der ersten modernen Tendenzschriftsteller, und der jung
deutsche Roman lehnt sich geradezu an Jean Paul an. Der
selbe Dichter, der einst als Nachzügler der Empfindsamkeits
epoche erschien und Schiller wie ein vom Monde Gefallener
vorkam, hat den deutschen Roman bis auf Gottfried Keller
befruchtet. Der Grund liegt vor allem darin, daß er der erst
bedeutende Schriftsteller ist, welcher auf heimatlichem Boden
bleibt und im Bewußtsein seiner Zeit wurzelt. Wie er di
klassische Bildung ablehnt, so will er auch vom romantischen
Mittelalter nichts wissen, er bleibt immer modern und zeichnet
die Gegenwart, teils idealistisch, teils realistisch, immer „sen
timentalisch“. Dabei ist er der größte Manierist seiner Zeit
er gibt uns überall seine eigene merkwürdige Persönlichkeit
Seine Phantasie schweift nicht in weite zeitliche oder räum
liche Fernen, das deutsche Leben seiner Zeit gibt ihm der
Stoff, von dem Treiben an kleinen deutschen Höfen herab bi
zu den Leiden und Freuden der Armen.

Von dieser Seite setzt Jean Paul diejenige Richtung de
deutschen Romans fort, die der Einfluß Sternes hervorgerufen
hat, ohne daß sein inneres Wesen dadurch bestimmt würde
In den Charakteren und Motiven zeigt sich allerdings immer
noch ein gewisser Einfluß Richardsons. Schon die vielen eng

[1]) Jean Pauls Beziehungen zu E. Th. A. Hoffmann wird ein demnächst erscheinender Aufsatz von mir näher bestimmen.

ischen Namen erinnern an den Familienroman. Jean Pauls Hauptwerke sind wie Richardsons idealistische Romane: das Hauptgewicht ruht auf der Schilderung des inneren Menschen, die äußeren Begebenheiten werden nachlässig behandelt. Jean Pauls Helden und Heldinnen sind meist abstrakte Schemen wie die Richardsons, einerseits Tugendideale, anderseits Wüstlinge und blasierte Roués, welche an Lovelace erinnern: Oefel, Matthieu, Roquairol. Auch die Motive erinnern hie und da an Richardson und seinen Parodisten Fielding: Hofkabalen, Potipharszenen, gefälschte Briefe usw. Auch die moralisierende Tendenz teilt Jean Paul mit Richardson und den unter seinem Einfluß stehenden deutschen Romanen.

Daneben ließe sich auch auf die Romane Wielands verweisen. Durch Wieland wurde ja überhaupt die Gattung des Bildungsromans in Deutschland begründet, und die Anlage des „Agathon“ wird für sie typisch: idealistische Helden sollen durch Proben und Versuchungen zu einer praktischeren Weltanschauung gebracht werden. Auch einzelne Motive aus Wielands Romanen finden wir bei Jean Paul wieder, so das schon aus dem „Amadis“ und der „Asiatischen Banise“ bekannte und im „Sylvio“ verwendete Motiv, daß der Held ein weibliches Bildnis sieht und dann nach dem Originale strebt, z. B. im „Titan“, wo dem Helden Albano die für ihn bestimmte Linda durch Bild und Luftspiegelungen angezeigt wird.

In der Kompositionsweise und im Stil ist aber für Jean Paul in vielen Punkten das Vorbild Sternes maßgebend, unter dessen deutschen Schülern er an Hippel den größten Geschmack findet. In der Tat ist Jean Paul eine Hippel verwandte Natur. Schon in ihrem äußeren Lebensgange haben sie Ähnlichkeit. Beide stammen aus einem Schul- und Pfarrhause, beide haben sich aus engen Verhältnissen, mit bitterer Not kämpfend, emporgearbeitet. Die langjährige Hofmeisterei hat bei beiden das schon im Elternhause geweckte pädagogische Interesse verstärkt, das auch für die Richtung ihrer Schriften von Bedeutung wird. Beide sind von unersättlicher Wißbegier erfüllt und glauben, der Dichter könne gar nicht gelehrt genug sein; von kolossalen Sammlungen und Exzerpten aus allen Wissenszweigen wissen die Biographen beider zu berichten.

Die „Lebensläufe“ gehören zu den ersten Roman(
welche Jean Paul las, und zwar erhielt er sie aus der umfar
reichen Bibliothek des Pfarrers Vogel zu Rehau, die d(
Wissensdurst des Fünfzehnjährigen zuerst reichhaltige Nahru
bot. Die Exzerpte, die er sich damals anlegte,[1]) geben u
einen Einblick in seine vielseitige Lektüre. Da finden w
auch die Schriften Sternes und Hippels verzeichnet. Von d
Lektüre der „Lebensläufe“ berichtet das zehnte Heft d
Exzerpte vom Jahre 1780, das zwölfte vom Jahre 1781 v(
zeichnet die des „Tristram Shandy“ in deutscher Übersetzur
Die „Empfindsame Reise“ muß aber Jean Paul schon früh
kennen gelernt haben; denn in einem Briefe an seinen Freu
Oerthel, der wahrscheinlich aus dem Jahre 1779 oder d(
Anfang von 1780 stammt, spielt er bereits auf eine Episo
aus derselben an. Der damaligen sentimentalen Stimmung d
jungen Dichters mochte Sternes schwächeres Werk besond(
entgegenkommen, und so versetzt er sich in diesem von Spazi(
I, 138/9 mitgeteilten Briefe ganz in die Gefühle Yoricks üb
dem Grabe des Mönches Lorenzo: „Schauerlich ist's, unt
Mondsblinkern all die harmlosen nachbarlichen Hügel — bei
Gräbern wandelnd zu erspähen! Schauerlich, wenn's so tot(
leise um dich her ist und's dich ergreift, das große, a
umspannende Gefühl — edel ist's, nächtlich die Gräber d
süßschlummernden Freunde zu besuchen — und ach! d(
betrauern, den nun der Wurm zernagt. — Lies Yoricks Reis(
im I. Teil das, wo er beim Grabe des Mönchs war.“

In einem Briefe an den Pfarrer Vogel aus der erst(
Zeit seines Leipziger Aufenthalts (seit Ostern 1781) bericht
er, er lerne jetzt die englische Sprache, um Addisons „Z
schauer“ zu lesen, von dem man im Deutschen nur eine elen(
Übersetzung habe. So ist es unzweifelhaft, daß er die Werl
Sternes zuerst in deutscher Übersetzung las.

Hippels Roman zog den Jüngling, der damals zur Spek
lation neigte, namentlich wegen seiner philosophischen Parti(
an. Wie sehr er sich in Hippels Schriften eingelesen, dav(

---

[1]) Vgl. Jos. Müller, „Jean Pauls literarischer Nachlaß“ im „Euphorion
Bd. VI, S. 548—578, 721—752, Bd. VII, S. 61—78.

zeugt ein Brief an Vogel vom 3. April 1781. Er findet in dem Buch „Über die Ehe" originellen Witz und Laune; das Verdrießlichste sei, daß es so bald ein Ende habe. Es habe eine frappante Ähnlichkeit mit den „Lebensläufen in aufsteigender Linie". Jean Paul erkennt also trotz der Verschiedenheit des Stoffes die Identität des Autors.

Der Einfluß der Lektüre Hippels und Sternes zeigt sich auch schon früh in den zahlreichen Aufsätzen des jungen Studenten. Im zehnten Exzerptenheft zitiert er aus den „Lebensläufen" die Behauptung: „Wer keine Einbildungskraft hat, hat auch kein Gedächtnis. Ein großes Gedächtnis kann die Urteilskraft schwächen. Fassen und Behalten ist nicht dasselbe." An diesen Gedanken schließt sich dann ein kleiner Aufsatz in den „Denkübungen" vom Anfang des Jahres 1781 (vgl. Spazier, I, 143 ff.), welcher über den Unterschied von Gedächtnis und Phantasie handelt und auf den nahen Zusammenhang der beiden hinweist. Wie Hippel findet Jean Paul, daß der Dichter viel Einbildungskraft, aber wenig Gedächtnis habe (vgl. „Lebensläufe" I, 19 ff.). Der erste unter den im Anhang des „Quintus Fixlein" erschienenen Aufsätzen, „Über die natürliche Magie der Einbildungskraft", setzt diesen Gedanken selbständig fort; er ist wohl gleichzeitig oder bald nach dem oben erwähnten Aufsatz entstanden. An einer andern Stelle der „Denkübungen"[1]) heißt es: „Der Verfasser der „Lebensläufe" sagt, er wolle aus der Art, Geschenke zu geben, den Charakter eines Menschen auf ein Haar treffen. Ich setze: Man kann einen Menschen noch besser aus der Art kennen lernen, wie er Geschenke annimmt. Es ist der Augenblick, wo der Mensch ohne Larve ist. Wir haben Mühe, da unsere Bösartigkeit zu verbergen, wo uns der andere geschwind mit seiner Liebe überrascht — die Sonne beleuchtet die Werke der Finsternis, ehe der Mantel der Verstellung darüber geworfen ist. Weil dem Menschen die Verstellung nicht natürlich ist, so vergißt er sie oft in der Geschwindigkeit oder vereitelt wenigstens den Nutzen der Verstellung durch den Zwang, mit welchem er sie annimmt. Er gleicht den Personen, die

---

[1]) Vgl. Spazier, I, 149/150.

ihre nachlässige Hauskleidung, in der wir sie antrafen, dadurch zu entschuldigen glauben, daß sie uns um die Erlaubnis bitten, sich anders ankleiden zu dürfen — oder einer nicht stattlich angekleideten Schönen, die zu ihrem Liebhaber durch verlegene Blicke sagen will: Verzeihe, meine Schönheit liegt nur auf der Toilette — habe Geduld, ich will sie holen ..... So wie die Morgenröte die schlummernde Schöne noch in ihren natürlichen und ungeschminkten Reizen erblickt, so sehen wir die Gestalt der unverhüllten Tugend" usw. Wir sehen also, wie Jean Paul an Gedanken aus Hippels Roman anknüpft und sie selbständig weiterführt.

Die deutsche Literatur machte damals auf ihn einen geringen Eindruck, selbst Goethes „Werther" ließ den fleißigen Leser der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" ziemlich kalt (höher stellte er den „Siegwart"), dagegen hatten Hippels Schriften von allem Anfang an einen bestimmenden Einfluß auf ihn. Schon in der oben herangezogenen Stelle fallen die drastischen Bilder auf, die den Stil Hippels charakterisieren. Wenn ich hier von Einfluß spreche, so möchte ich einem Mißverständnis vorbeugen. Es ist klar, daß ein wirklicher Dichter wie Jean Paul nicht die Eigenheiten anderer nur äußerlich nachahmt, sondern mit Anschluß an die ihm geistesverwandten Muster dasjenige aus seiner eigenen Natur heraus entwickelt, was diese in ihm wachgerufen haben. Ohne eine starke Phantasie, die von Haus aus auf die komische Verknüpfung des Entlegensten gerichtet ist, hätte Jean Paul niemals seinen Stil ausgebildet; es will also nichts gegen seine Originalität besagen, wenn man ihm nachweist, woher er die Anregungen zu seiner Schreibweise erhalten hat. Doch haben wir auch hier zwischen literarischer Beeinflussung und direkter Nachahmung zu unterscheiden. Nicht zu allen Zeiten floß der Quell seiner Phantasie stark genug, und so läßt er sich zuweilen auch äußerlich anregen, wo die inneren Impulse fehlen. In einem Extrablatt der „Unsichtbaren Loge" (S. 105 ff.) sucht nun Jean Paul das Bedürfnis der „witzigen Kultur" für die Deutschen nachzuweisen und meint, daß das witzige Buch „Über die Ehe" oder Hamanns Schriften tausend reine Werke wieder gut machen, welche witzlos sind. An

Fr. H. Jacobi, mit dem er persönlich befreundet war, schreibt er später (Sommer 1799), Hippel sei der dichterischeste Mensch Deutschlands; in seinen Romanen sei nichts gemein, alles poetisch.

Die Verehrung Hippels hatte für Jean Paul auch eine rein praktische Folge. Als die Leipziger Buchhändler seine „Grönländischen Prozesse" ablehnten, schickte er sie an Hippels Verleger Voß in Berlin, da er bei ihm mehr Verständnis für Witz und Satire voraussetzte. Dieser nahm in der Tat das Manuskript an und zahlte dafür ein verhältnismäßig hohes Honorar, den jungen Autor in einen Freudenrausch versetzend, an den er zeitlebens mit Rührung zurückdachte. Durch diesen Erfolg wurde Jean Paul in die Bahn der Satire geleitet, die er nur langsam und allmählich verließ. Den Einfluß, welchen Hippel auf seine Produktion übte, haben schon die Zeitgenossen beobachtet.[1]) So schreibt Oerthel am 1. Mai 1797, er habe Jean Pauls Bücher in einem Fache mit denen Hippels stehen. Je mehr er aber Jean Paul studiere, umso weniger könne er eine Nachbarschaft für ihn leiden. Schlichtegroll ferner widmete seinen Nekrolog Hippels (1796/97) Jean Paul, den der Verstorbene selbst seinen „literarischen Sohn" genannt habe. Gleichwohl war Hippel nach seinem Bericht mit Jean Pauls Werken nicht ganz zufrieden. Er ließ sich in seinen letzten Tagen auf dem Krankenbette die „Unsichtbare Loge" und den „Hesperus" vorlesen; bei manchen Stellen hielt er aber nicht mit seinem Mißfallen zurück, sondern rief öfters wie schmerzlich berührt aus: „Ach, wie hart, wie verfehlt!" Die allzu starken Ausschreitungen der Phantasie und Empfindung in diesen Werken mochten Hippel stutzig gemacht haben. Jean Paul blieb übrigens seiner Verehrung für Hippel treu; in der „Vorschule der Ästhetik" finden wir eine Reihe von scharfsinnigen Beobachtungen über Hippels Witz, auf die wir noch zurückkommen werden.[2])

---

[1]) Z. B. Schiller in dem Briefe an Goethe vom 12. Juni 1795.

[2]) Auch in der Rezension über das Buch „De l'Allemagne" der Staël (1814) rühmt er den Witz Hippels. Ein Lichtenberg, ein Hippel, ein Young oder Pope hätten mehr und besseren Witz als ein ganzes französisches Jahrzehnt (S. 55 im 53. Bd. der Hempelschen Ausgabe).

Wenn Jean Paul während seiner Studienzeit außer Hipp
wenige deutsche Dichter seinerzeit zu schätzen wußte, s
zog ihn die englische Literatur um so mehr an. Namentlic
findet er in seiner damaligen satirischen Stimmung an Swi
Gefallen. Für Sternes mild-sentimentalen Humor scheint ih
aber in der ersten Zeit noch nicht das richtige Verständn
aufgegangen zu sein. Der Satiriker Sterne ist es, der il
damals interessierte. In seinen Exzerpten findet sich da
Zitat aus dem „Tristram Shandy", IX, 115: „Ein Autor borg
bettelt und stiehlt so stark von einem andern, daß bei mein
Seele die Originalität so rar ist als die Ehrlichkeit", wa
sich wie eine Vorübung zu den „Grönländischen Prozessen
ausnimmt. In den „Studien" (vgl. „Euphorion", VI, 72
findet sich die Notiz: „Wir sind alle mehr oder wenig
Narren, d. h. gewöhnlich ist eine Hauptleidenschaft so sel
Meister über uns, daß sie mit unserem Kopfe davonläuft, s
oft sie uns allein ohne Hilfe antrifft" — der Hauptgedank
des „Tristram Shandy". Auch in den „Grönländischen Pr
zessen" wird nur auf satirische Stellen aus Sterne angespiel
Erst in der folgenden Zeit, in der Jean Paul den Übergan
von der zornigen Satire zu einer mild-humoristischen Wel
anschauung macht, bis er endlich im „Wuz" und der „Unsich
baren Loge" seinen eigenen Ton findet, lernt er auch Stern
besser schätzen. Sein Einfluß zeigt sich schon rein äußerlic
an der Zunahme der Zitate. So heißt es z. B. in dem Au
satze „Es gibt keine uneigennützige Liebe, sondern nur eige
nützige Handlungen" (1790): „Ich will erweisen, daß die Lieb
die ein Geiziger für einen hat, der ihm etwas testiert, eben
uneigennützig sei wie die, welche ich für den göttlich
Mönch hege, der sich für einen andern auf die Galee
schmieden ließ." Als Jean Paul im Jahre 1796 den Aufsa
im Anhang des „Quintus Fixlein" drucken ließ (Jus
tablette für Mannspersonen, Nr. 3), setzte er in den Text f
den „göttlichen Mönch" (Vinzenz von Paul) den Onkel Tob
aus dem „Tristram", obwohl der Gedanke durch diesen Ve
gleich keineswegs an Klarheit gewinnt. Seit 1783 begegne
uns auch in den Privatbriefen des Dichters Anspielunge
auf Sterne immer häufiger. An Vogel schreibt er a

10. Februar 1783: „Die Feile erzieht und erzeugt nicht Schönheiten, und Shandy hat recht, dem Augenblick der Empfängnis eines Kindes mehr Wichtigkeit als jedem andern Zeitpunkt seines Lebens zuzuschreiben. Nicht nur der Dichter, auch seine Gedichte werden geboren, nicht gemacht.“ Dieser Gedanke findet sich mit wörtlicher Übereinstimmung in den „Grönländischen Prozessen“, II, 127 wieder. Man muß sich erinnern, daß Jean Paul von einer stetigen Entwicklung des Menschen, wie sie Goethe annahm, überhaupt nichts wissen wollte, sondern nur eine Entfaltung der schon im Kind schlummernden Kräfte und Triebe annahm.[1]) In demselben Jahre bittet er Meißner um Vermittlung bei einem Verleger und erklärt, die Übersetzer des „Don Quijote“ und des „Tristram Shandy“ verdienten ganz besonders den Dank der Nation dafür, daß sie den Deutschen die Originale so trefflich vermittelt haben. Auch in der „Vorschule der Ästhetik“ nennt er Bodes Übersetzung den schönsten Abgußsaal Sternes. 1786 erklärt er sich („Wahrheit“, III, 348) für einen warmen Verehrer Sternes. Yorick wird seine Lieblingsfigur; so beginnt er einen Brief an die Frau Plotho (vom 12. Januar 1786) mit den Worten: „Ich wünschte, ich wäre Yorick, der soviel Laune hatte“, und Oerthel ermahnt er am 27. Februar 1786, an Yoricks kleine holde Gefälligkeiten des Lebens zu denken.[2]) In seinen ersten Romanen spricht er sehr häufig von Sterne, so in der „Unsichtbaren Loge“, S. 73: „Es gibt einen poetischen Wahnsinn, aber auch einen humoristischen, den Sterne hatte; aber nur Leser von vollendetem Geschmack halten höchste Anspannung nicht für Überspannung.“ Über seine Ähnlichkeit mit dem englischen Humoristen läßt er sich nun etwas später (vgl. Wh., II, 85 ff.) vernehmen: „Ich setze mich wie ein komischer Schauspieler in die Ansicht des Lächerlichen, die dann jedem Worte eine andere Gestalt gibt; aber das

[1]) Dieser Apriorismus bewog ihn auch, im Gegensatze zu Goethe nur „Wahrheit aus Jean Pauls Leben“ zu geben; Goethe äußerte sich darüber in den Gesprächen mit Eckermann, die Wahrheit aus dem Leben eines solchen Mannes könne nichts anderes sein, als daß der Autor ein Philister gewesen.

[2]) Vgl. „Empfindsame Reise“. Der Puls. Paris.

Schwere ist, auch der tragische Schauspieler in demselbe
Schauspielhause zu sein. Was er (Sterne) von seiner Empfind
samkeit und Tränenneigung im Kap. XXVII, XXVIII seine
Koran spricht und klagt, wie er sich schämt und doch nicl
verwahrt, paßt alles auf mich. Ich halte aber dieses Weine
nicht für die Schwäche des Charakters, höchstens für ei
der Tränendrüsen. Bei mir nimmt sie mit den Jahren zu . . .
Sterne hielt sich nicht für zu groß, den Namen eines Ho
narren anzunehmen; warum soll ich stolzer sein und den fra
zösischen Namen, der mich allerdings gedemütigt, wegtu
welchen ich doch einmal angenommen. Haben sich früh
Gelehrte ins Lateinische und Griechische übersetzt mit ganze
Namen, warum ich mich nicht mit halbem ins Französische?

V. Der Einfluß Sternes und Hippels auf Jean Pauls Schaffen.

Wie Jean Paul den englischen Humoristen verstand und wie sehr er in ihm eine kongeniale Natur sah, davon zeugt die „Vorschule der Ästhetik“ (1804). Das, was den Wert dieser fragmentarischen Poetik ausmacht, sind die Untersuchungen über den Humor, den keine von den zahlreichen Poetiken des 18. Jahrhunderts berücksichtigt hatte. Da zeigt es sich, daß als Muster eines echten Humoristen immer Sterne vor Jean Pauls Augen steht. Aus seinen sowie den eigenen Schriften leitet er den Begriff des wahren Humors ab und setzt sich beständig in Parallele zu seinem englischen Vorbilde. Auch Jean Paul sucht wie Herder Sterne historisch zu erfassen. Ernst sei die Bedingung des Scherzes; daher habe der ernste geistliche Stand die größten Komiker, unter ihnen Sterne, den das trübe Irland hervorgebracht hat. Für den echten Humoristen gibt es nach Jean Paul keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er erniedrigt das Große und erhebt das Kleine, aber nicht in parodistischer oder ironischer Absicht, sondern „weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts“. Der wahre Humorist zieht nicht gegen die Torheiten einzelner Menschen zu Felde, sondern nimmt sie lieber in Schutz, weil nicht die Torheit des einzelnen oder einer Gesellschaft, sondern die allgemein menschliche sein Inneres bewegt. „Onkel Tobys Feldzüge machen nicht etwa den Onkel lächerlich oder Ludwig XIV. allein, sondern sie sind die Allegorien aller menschlichen Liebhaberei und des in jedem Menschenkopfe wie in einem Hutfutteral aufbewahrten Kindskopfes, der, so vielgehäusig er auch sei, doch zuweilen sich nackt ins Freie erhebt und im Alter oft

allein auf dem Menschen mit dem Haarsilber steht" (S. 133). „So ist z. B. der alte Shandy, so sehr er porträtiert erscheint, nur der bunt angestrichene Gipsabguß aller gelehrten und philosophischen Pedanterie; alle Lächerlichkeiten im „Tristram", obwohl meist mikrologische, sind Lächerlichkeiten der Menschennatur, nicht zufälliger Individualität. Daß Walter Shandy mehrere Jahre, jedesmal so oft die Tür knarrte, sich entschließt, sie einölen zu lassen usw., ist unsere Natur, nicht allein seine" (S. 147). Diese „humoristische Totalität" vermißt Jean Paul bei den deutschen Nachahmern Sternes, dem „langen, wässerigen Kometenschweif"; selbst Wieland berühre in den Werken, die unter dem Einfluß Sternes stehen, durch seine Prinziplosigkeit im Humor unangenehm. Jean Paul leitet also aus dem im „Tristram Shandy" herrschenden Humor das Gesetz ab, daß die Satire des echten Humoristen allgemein sein müsse. In der Tat hat er dieser Ansicht in der Praxis gehuldigt. Seine Satire ist wohl, namentlich anfangs, scharf, aber fast immer ganz allgemein und daher blaß. Auch wo er die politischen Zustände im Auge hat, hütet er sich vor jedem deutlicheren Bezug.

Mit der humoristischen Totalität hängt die vernichtende Idee des Humors zusammen. Der Humorist erhebt sich über seinen Verstandeskreis hinaus und findet seinen und überhaupt den menschlichen Verstand unendlich klein. Daher die Freude an Widersprüchen und Unmöglichkeiten. „So spricht z. B. Sterne mehrmals lang und erwägend über gewisse Begebenheiten, bis er endlich entscheidet, es sei ohnehin kein Wort davon wahr" (S. 140). Der Humor beruht nach Jean Paul auf dem Kontraste der vor uns stehenden Torheit und dem Ideale der Erhabenheit. Daher liegt sein Wesen in der Subjektivität, „daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewohl nur, um sie poetisch zu vernichten" (S. 141). Er muß sich durch eine gewisse Vertraulichkeit mit dem Leser zuvorkommende Liebe erwerben, welche bei ihm als dem immer neuen Darsteller der immer neuen Abweichungen zur Versöhnung ganz anders nötig ist als beim ernsten Dichter tausendjährige Empfindungen und Schönheiten.

So erklärt es sich, daß die größten komischen Werke, über welche später Jahrhunderte gelacht haben, anfangs kühl aufgenommen wurden, wie z. B. Sternes „Tristram".

Die Rolle und Voraussetzung des humoristischen Ich widerlegt der Wahn, daß der Humor unbewußt und unwillkürlich sein müsse. Wohl mit Bezug auf Vorwürfe, die sich Jean Paul von seinen Rezensenten wegen der Gezwungenheit und Geschraubtheit seines Witzes hatte gefallen lassen müssen, weist er auf Sterne hin, dessen wunderbare Gestalten auch die Erzeugnisse mühsamer Arbeit seien.

Aus Jean Pauls Definition des Humors ergibt sich, daß die Sinnlichkeit und Individualisierung Haupterfordernisse des Humors sind. Wenn der Ernst mehr das Allgemeine hervorhebt, so heftet sich der Humor mehr an das sinnlich Bestimmte. Auch für diese Eigenschaft des Humors holt sich Jean Paul die meisten Beispiele aus Sterne. Ein Mittel der humoristischen Sinnlichkeit sei es z. B., wenn Sterne einer Handlung, auch einer inneren, eine kurze körperliche vor- oder nachzuschicken liebt, von Geld, Zahl und jeder Größe überall bestimmte Angaben macht, wo man sonst nur unbestimmte erwartet, z. B. „ein Kapitel, so lang wie mein Ellenbogen," oder „keinen gekrümmten Farthing wert" usw. Diese komische Sinnlichkeit gewinne durch die zusammendrängende Einsilbigkeit in der englischen Sprache, so wenn Sterne (Tr. Sh., Kap. 203) sagt, ein französischer Postillon sei kaum aufgestiegen, so habe er wieder abzusteigen, weil immer am Wagen etwas fehle, a tag, a rag, a jag, a strap, was nicht so leicht ins Deutsche zu übersetzen sei wie das Horazische ridiculus mus. Solche Assonanzen kommen bei Sterne öfter vor, z. B. Kap. 31: all the frusts, crusts and rusts of antiquity. Zur humoristischen Sinnlichkeit zählt ferner Jean Paul die „Paraphrase oder Zerfällung des Subjekts und Prädikats", die Sterne von Rabelais gelernt habe; dieses humoristische Mittel werde ihm am leichtesten nachgeäfft. Wo ein Ausdruck genügen würde, setzt der Humorist gleich mehrere synonyme, und zwar nicht nur beim Subjekt und Prädikat, sondern in allen Satzteilen. Die Häufung der Allegorien bei Sterne erinnere an die üppige Ausmalung der Homerischen Gleichnisse und die orientalische Metaphern. Die

Nachahmung dieser Kühnheit sei der Teil, den sich Hippe
besonders aus ihm herausgelesen und verbessernd vorbehalten
jeder habe an Sterne seine eigene Kopierweise ersehen, z. E
Wieland die Paraphrase des Subjekts und Prädikats, ander
seine unübertreffliche Periodologie, manche seine ewigen „sag
er", mehrere nichts, niemand die Grazie seiner Leichtigkei
„Wollte man diesen Gedanken auf Hippelisch sagen, so müßt
man, wenn man die Nachahmer bloß transzendente Übersetze
nennen wollte, ihn so ausdrücken: sie sind Origenische Tetra
Hexa- und Oktapla Sternes" (S. 148 ff.)

Sterne schwebt also Jean Paul überall als das Muste
eines echten Humoristen vor, der unter Tränen lacht und di
Gemütsfreiheit mit der Tiefe der Empfindung verbindet. Übe
den Wert des Witzes äußert er sich aber ähnlich wie Schille
in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dich
kunst: er habe die Aufgabe, die Freiheit des Gemüts in un
hervorzubringen und zu nähren. Der Humor lasse uns werde
wie Kinder. Daher könne man keine Sammlung von Ep
grammen und Satiren, aber wohl gleich Wieland eine
„Tristram Shandy" (wie Jean Paul in dessen Bibliothek g
sehen zu haben versichert) bis zum Abgreifen eines Buc
stabierbuchs wiederlesen. Nach Shakespeare habe unter alle
Briten keiner die Nebel und Kohlendämpfe seines Landes s
leicht durchflogen und von sich weggeblasen wie Sterne, welch
eben darum durch sein echt poetisches und freies Gemüt, durc
seine Heiterkeit, Leichtigkeit bis zu Nachlässigkeiten un
durch seine Gabe der Rührung und Naturkunst wieder unt
allen Briten sich unserem Goethe, obwohl in einer ande
poetischen Luftschicht, am gleichförmigsten bewegt („Nac
schule zur ästhetischen Vorschule", S. 165). An einer ande
Stelle („Nachschule", S. 173—180) bewundert er die Art un
Weise, wie der Großmeister der Rührung sowohl als der Lau
die Träne zu rufen verstehe, ohne seine Stimme einzumische
indem er bloß das wundenvolle blutende Wesen entschleier
Er lasse z. B. die Geschichte der wahnsinnigen Marie, die ihre
Jammer bloß auf der Flöte vor der heiligen Jungfrau aussprac
von dem Postillon mit halben Winken geben; dann geht er z
ihr und ihrer Ziege hin, und endlich erzählt sie ihm — wied

auf der Flöte — eine solche Geschichte des Jammers, daß er aufsteht und mit schwankenden Schritten nach seinem Wagen geht (Tr. Sh., Kap. 303). „Und so wenig oberflächlich, sondern so bis in die feste Tiefe hinein bewegt er das Herz, daß, wie in Mariens Geschichte, sogar neben den scherzhaften Wendungen die Rührung besteht, ja wächst und neben der Träne des Lachens die des Mitleidens fortfließt."

Bei solcher Verehrung und Liebe, die Jean Paul dem Autor des „Tristram" entgegenbrachte, den er in der Vorrede zur „Auswahl aus des Teufels Papieren" vierzigmal gelesen zu haben versichert, kann es nicht wundernehmen, wenn er ihm schon in seinen ersten Produkten als Muster vor Augen steht.

Jean Paul beginnt als Satiriker, um später zu den andern Gattungen der sentimentalischen Dichtkunst, der idyllischen und elegischen überzugehen; seine großen Bildungsromane enthalten alle diese Elemente vereint. Auf Originalität können die satirischen Jugendprodukte des Dichters wenig Anspruch erheben. Er hat sie später selbst als ein Gemisch verschiedener Tonarten erkannt. In der Vorrede zur zweiten Auflage der „Grönländischen Prozesse" (1821) nennt er Erasmus' Lobrede, Popens Dunciade und Youngs Satiren als seine „satirischen Musen und Bonnen". Jetzt sehe er freilich ein, daß man sich zwischen ernster Bitterkeit und freiem Scherz, zwischen Juvenal, Persius und Horaz oder Aristophanes, zwischen Swift und Sterne zu entscheiden habe. Mit dem II. Teil der „Grönländischen Prozesse" glaubt er sich in dieser Hinsicht gebessert zu haben, und auf die „Auswahl aus des Teufels Papieren" (1789) blickt er später immer mit einem gewissen Stolz zurück. Im „Siebenkäs" ist Leibgeber ganz entzückt von diesen Satiren seines Freundes, und auch in späteren Werken kommt Jean Paul auf dieses verunglückte Produkt immer wieder mit Stolz zu sprechen. Tiecks Urteil, der die „Teufelspapiere" für Jean Pauls witzigstes Werk erklärte, mochte dieser Selbsttäuschung nicht geringen Vorschub geleistet haben. Uns kommt heute der II. Teil der „Grönländischen Prozesse" viel schwächer vor als der erste, die „Teufelspapiere" erscheinen uns aber als das Unleidlichste, was Jean Paul je geschrieben. Wenn im ersten Teil der „Grönländischen Prozesse" die Schärfe der Satire einiges Interesse

zu erregen vermag, weisen die späteren Satiren nicht einm mehr diesen Vorzug auf. Jean Paul hat sich wohl gegen Swi für Sterne entschieden, doch ist dadurch der Witz noch g suchter geworden.

Die Themen der „Grönländischen Prozesse“ (1783/8 sind noch die alten der Satire des 18. Jahrhunderts: d hungernden Schriftsteller, die unwissenden, heuchlerischen un habgierigen Theologen, die ahnenstolzen und rohen Adelige die Ärzte, welche die Patienten zu Tode kurieren, die peda tischen Philologen und geistlosen Kommentatoren, die Weib und Stutzer — alles seit Rabener Lieblingsthemata der deutsch Satire. Auffallend ist nur die große Schärfe, mit der Je Paul gegen die Theologen und den Adel loszieht. Währe der ängstliche Sachse Rabener gegenüber dem Adel und d Geistlichkeit sehr vorsichtig ist und nur gegen die Landjunk seine harmlose Satire spielen läßt, finden wir bei Jean Pa die beißendsten Angriffe auf den Ahnenstolz des Adels, d sich nur in puncto sexus zum Bürgerlichen herablasse, und a die grobe Unwissenheit, zynische Heuchelei und Habsucht d höheren Geistlichkeit. Die günstige Aufnahme, welche Hippe „Lebensläufe“ nicht zum mindesten wegen ihrer Satire geg den Adel gefunden hatten, mochte Jean Paul zu solcher Schär ermutigt haben. Vor allem aber ist hier Swift sein Muste an den auch der durchgehende Ton der Ironie erinnert. D erste der Satiren, „Über Schriftstellerei“, berührt sich übrige vielfach mit Liscows Abhandlung „Über die Vortrefflichke und Notwendigkeit der elenden Skribenten“. Indes nimmt Je Paul auch auf Sterne häufig Bezug. Er erwähnt (S. 26) a dem „Tristram Shandy“ (Kap. 7) die Gewohnheit des Dr. K nastrokius, Eselschwänze klar zu kämmen und die tauben Haa mit den Zähnen auszurupfen, S. 160/61 klagt er, daß die Sat riker durch die Nachahmung Sternes so zahlreich geword sind, und S. 197 gibt er einen „Wink für einige deutsc Satiriker und Nachahmer des Sterne“; er empfiehlt ihnen d Gebiet des Pasquills, auf dem man besser fortkommen kön als auf dem der wahren Satire. An Hippel lehnt sich, w Jean Paul selbst in der Vorrede zur zweiten Auflage gesteh die Vorrede zur ersten an. Wie Hippel in den „Lebensläufen

einen Standpunkt und Stil am Schluß verteidigt und die Vor-
ede zum Buch „Über die Ehe“ ans Ende stellt, damit sie ge-
esen werde, so ist die Vorrede bei Jean Paul als „Beschluß“
lem Buche angehängt. Hippel seinerseits hatte wieder diesen
Witz Sterne entlehnt, der im „Tristram Shandy“ die Vorrede
rst auf das 7. Kapitel folgen läßt und in seinem zweiten Werk
ie auf der Reise im Desobligeant schreibt. Von Sterne entlehnt
st bei Hippel auch das Bild des Autors und des Publikums
ls Reisender, die sich miteinander vertragen müssen (im „Be-
chluß“ des Buchs „Über die Ehe“); auch Jean Paul vergleicht
lie Vorreden mit Küchenzetteln, die der Wirt einem hungrigen
Reisenden vorsetzt. Der Verfasser des Buchs „Über die Ehe“
abe unrecht, wenn er von der Vorrede rühme, daß man sich
nit ihr wie mit einem Hute decke; denn da die Rezensenten
lie Figur pars pro toto lieben, so falle das Urteil über das
Buch meist nach dem über die Vorrede aus. Nun verteidigt
ich Jean Paul gegen die Einwendungen, die er seinem Leser
n den Mund legt, ebenso wie Hippel am Schluß der „Lebens-
äufe“. Er fühlt recht wohl, daß man ihm seinen Stil zum
Vorwurfe machen werde wegen des Übermaßes an Bildern und
Vergleichen und der Zusammenhanglosigkeit der Schreibart.
Doch er sieht eben darin den Hauptreiz eines witzigen Buches,
laß der Leser den geheimen Zusammenhang der scheinbar zu-
ammenhanglosen Gedanken errate. Das sei der Hauptgrund
ür den Geschmack am Sterneschen Witze. In der Vorrede
ur zweiten Auflage verteidigt er wieder diese Überfülle des
Witzes durch den Hinweis auf Sterne, der sich durch die
Sprünge des „Tristram Shandy“ zu den leichten und zierlichen
Tänzen und Schritten der „Empfindsamen Reise“ geschult habe.
Wenn man überhaupt eine lyrische, dithyrambische, tragische
Fülle zulasse, warum nicht auch einmal eine witzige wie in
Hamann und Hippel und ihren Lehrlingen, die freilich mehr
Zahl als Wert nachzuahmen verstünden. Zu diesen Lehrlingen
gehört aber auch Jean Paul selbst; auch er ahmt mehr Zahl
als Wert nach. Nirgends ist der Schwulst größer als in diesen
Jugendsatiren. Ein Bild hängt sich an das andere, und der
Leser hat die größte Mühe, dem Autor zu folgen, zumal da
diese Bilder keineswegs geeignet sind, den Gedanken zu ver-

anschaulichen, sondern ihn im Gegenteil verhüllen und undeutlic machen. In dieser Häufung von Bildern und Vergleichen zeig sich Jean Paul deutlich als Schüler Hippels, nur liebt diese mehr kurze Sätze ohne konjunktionale Verbindung, während Jean Paul seine Metaphern in endlosen Perioden aneinanderreiht. Ein Beispiel mag genügen: „Gedankenstriche sind Furchen ohne Samen — sind Linien, die der Chiromantist zu lesen gedenkt und für deren Bedeutung der Zufall nicht gesorgt — sind algebraische Zeichen der Subtraktion — sind die Gebeine verstorbener Gedanken — sind Schleppen oder Schwänze der Perioden, welche Schwänze auch oft den Kopf der Perioden, wie die Schwänze der Strauße den Kopf der Damen, zieren — sind Brücken, über die Klüfte unähnlicher Materien geschlagen — sind Mittel, unsere Bewunderung vom Genuß des Gegenstandes zu trennen, wie bei gewissen Scheinbeilagern ein dazwischen gelegtes Schwert von der Schlafgenossin absondert" (S. 59). Was Jean Paul an Hippel bewundert, das Springen zwischen den Ideen bei selbständigem Gehalt der einzelnen Bemerkungen, das ahmt er hier auch in ausgiebiger Weise nach. An Hippel erinnert auch die barocke und derbrealistische Art dieser Gleichnisse. In der deutschen Literatur ist die Neigung zu dieser Manier immer wieder hervorgetreten. In die mittelhochdeutsche Epik hat Wolfram von Eschenbach diesen Stil eingeführt, im 15. Jahrhundert machen die volkstümlichen Prediger wie Geiler von Kaisersberg diese Art beliebt, das 16. Jahrhundert hat in Fischart, das 17. in Abraham a Sancta Clara seinen Jean Paul. Wie Hippel zieht Jean Paul die entferntesten und trivialsten Dinge zu Vergleichen heran; die Almanache gleichen z. B. einer Wäschstange, an welcher feine und grobe Hemden, Hosen und Unterröcke zugleich getrocknet werden (S. 46), die Helden mancher Trauerspiele aufgeblasenen Schweinsblasen (S. 49) u. s. f. Auf den Einfluß Sternes und Hippels dürfte auch eine andere Eigentümlichkeit des Jean Paulschen Stils zurückzuführen sein, die Einmischung der Gelehrsamkeit. Auch hierin überbietet Jean Paul seine Muster; er plündert alle Wissensgebiete zu Kombinationen seines Witzes, und da er vor dem Entlegensten nicht zurückschreckt, so sieht er sich oft genötigt, in Anmerkungen die Fakta, auf die er sich

eht, bekannt zu geben oder die Quellen zu zitieren, um ı Leser das betreffende Gleichnis oder den Witz verständ-Ma zu machen; wenn aber bei Sterne die gelehrten Exkurse und Ạmerkungen meist nur als Mittel des Kontrastes zu den vorgeführten Verhältnissen dienen, scheint bei Jean Paul oft das Bedürfnis, sein vielseitiges Wissen zu zeigen, den Ausgangspunkt des gelehrten Witzes zu bilden.

Wenn schon der zweite Teil der „Grönländischen Prozesse" gegen den ersten stark abfällt, so bedeutet die „Auswahl aus des Teufels Papieren" (1789) einen noch bedenklicheren Rückgang des Erfindungsvermögens. Die Themen dieser matten Satiren sind ungefähr dieselben wie die der ersten Sammlung, und gewisse Gedanken (z. B. der Hamannsche, daß das Titelblatt der wichtigste Teil eines Buches ist) kehren immer wieder. Jean Paul gibt seine Abhängigkeit von Swift und Sterne selbst zu, indem er ironisch behauptet, daß diese beiden keinen Schaden davon gehabt hätten, daß er ihnen Werke wie das „Märchen von der Tonne" oder den „Tristram" auf Wochen in der Handschrift vorgestreckt habe. Im „Siebenkäs" ferner, wo der Held als der Verfasser der „Teufelspapiere" gilt, bewundert der Graf, bei dem er an Leibgebers Stelle als Inspektor in Stellung tritt, wie sehr sich Siebenkäs von den beiden Zwiegestirnen des Humors, Swift und Sterne, die rechten Wege des Scherzes habe zeigen lassen (S. 469). Indes ist der Einfluß Sternes auf die „Auswahl aus des Teufels Papieren" nicht bedeutend. Auch hier wiegt die Ironie vor, die mehr für Swift als für Sterne charakteristisch ist, und der Witz ist so gesucht, so weit entfernt von der Leichtigkeit und Grazie Sternes, daß von Ähnlichkeit nur selten die Rede sein kann. Wenn die „Skizzen" der ersten Satirensammlung trotz aller Ausschreitungen im Stil doch eine gewisse Frische und Schlagfertigkeit verrieten, so ermüden die „Teufelspapiere" durch ihre Weitschweifigkeit und Witzlosigkeit. Die „Erste Zusammenkunft mit dem angenehmen Leser" soll eine Satire auf die Reisebeschreibungen sein. Daß Jean Paul im allgemeinen das Muster Yoricks vorschwebte, darauf deuten die Eingangsworte hin: „Ich danke dem Himmel und der Erde," sagt' ich und machte den Yorick ganz zu, daß ich gleich den besten Reisebeschreibern

einen Hintern habe und damit mich zu einer recht vernünftigen Reise einsetzen kann.“ Landschaften und Städte werden ebenso wenig beschrieben wie bei Sterne, nur kleine Erlebnisse Habermanns auf seiner „großen Tour“ und seinem „musikalischen und logischen Kursus durch die Welt“ erzählt. Ein direkter Einfluß Sternes ist aber nirgends nachzuweisen, die Form der Reisebeschreibung dient nur als Anhaltspunkt für eine blasse und harmlose Satire. Dem Engländer hat Jean Paul wohl die Form der Selbstironie abgelernt. Wenn jener z. B. das 23. Kap. seines „Tristram“ mit den Worten beginnt: „Ich fühle eine starke Neigung in mir, dieses Kapitel mit einem rechten Unsinn anzufangen; ich will auch meiner Laune diesmal keinen Zwang antun,“ so beginnt auch Jean Paul einen Abschnitt (S. 72) mit den Worten: „Ich wollte, eh ich's erzählte, etwas Brauchbares und Durchgedachtes voranlaufen lassen; allein zu meiner Schande entfiel mir unter den Händen fast alles.“ Wie mißlungen aber die Nachahmung Sternes in diesem Punkte ist, soll ein Beispiel zeigen. In seinem ironischen Selbstlob behauptet Jean Paul (S. 73), der Leser sollte in den seltensten Enthusiasmus geraten, wenn er sich vorstelle, „wie viele abstrakte und fleischfarbene Wesen täglich in seinem Kopfe einfliegen, als da sind z. B. Titel aus den Pandekten und Adreßkalendern — dicta probantia und Epiphanius mit einer Kuppel von 80 bellenden Ketzern — alle Cäsarianer und Kurfürstenerianer und Fürstenerianer — große Lexika mit Billionen Wörtern aus ebensovielen Sprachen — Visitenblätter, die die Kardinaltugenden abgeben — Kardinallaster in Person — Nuntii a und de latere — ja Päpste selbst — Spitzbuben, z. B. Nickellist“, und so noch lange fort. Wie ungezwungen und liebenswürdig geben sich solche Witze bei Sterne (z. B. im Tr. Sh., 14. Kap.), wie gesucht und ermüdend sind sie bei Jean Paul! Sterne wußte bei allem „humoristischen Wahnsinn“ ein gewisses Maß einzuhalten, Jean Paul aber ist maßlos. Die Wirkung des Sterneschen Humors beruht auf der Grazie und Eleganz des Stils, die Jean Paul, ausgenommen einige Partien der „Flegeljahre“, niemals erreicht hat. Die Erörterungen über lange und kurze Nasen im „Tristram Shandy“ ermüden uns trotz ihrer Breite nicht; um aber Jean Pauls kurzes „Physiognomisches

ostskript über die Nasen der Menschen“ (S. 164 ff.) zu lesen, ıuß man sich Selbstüberwindung auferlegen.

Die „Palingenesien“ (1798) sind, was schon der Titel ıgen will, eine Wiedererweckung der „Auswahl aus des Teufels 'apieren“; ganze Partien aus diesen sind in das neue Werk bergegangen. Ihr Charakter ist auch ganz derselbe wie der er „Teufelspapiere“, und „Jean Pauls Fata und Werke vor und ı Nürnberg“, die „allemal zwischen zwei satirische Oncle Tobys legimentsmärsche und satirische Fugen von argumenta fistu-ıtoria“ (S. 10/11) eingeschoben sind, fügen sich würdig ein.)er Einfluß Sternes tritt mit Ausnahme der schon besprochenen tilistischen Eigenschaften nirgends deutlich hervor.

Aus der satirischen Essigfabrik, in der Jean Paul neun 'olle Jahre gearbeitet hat, nimmt er (mit seinen eigenen Worten) durch das noch etwas honigsaure „Schulmeisterlein Wuz“ den seligen Übertritt in die „Unsichtbare Loge“. Teils lurch den Mißerfolg seiner Satiren, teils durch das Leben elbst wurde dieser Wandel in seiner Schriftstellerei hervor-;erufen. Wie Hippel fristete er sein Leben jahrelang als Hof-neister und erzog sich selbst durch Erziehung junger Leute. Er wird gesetzter und gemäßigter, und wenn bei Hippel die harte Hofmeisterzeit den Grund zu seiner Verschlossenheit und Frühreife gab, so entfaltet sich Jean Pauls Talent nach allen Richtungen hin, es öffnet sich jetzt sein Herz und „alles, was in ihm selig war und schlug, was wogte und liebte und weinte.“ In der „Unsichtbaren Loge“ mit der angehängten Wuz-Idylle haben wir im Keime schon alle Elemente seines Wesens, die er in späteren Werken mehr entwickelte und im „Titan“ erschöpfte. Im Bildungsroman, der seinem Ideenfluge den meisten Raum bietet, findet er die ihm gemäße Form, sie ermöglicht ihm, sein ganzes Fühlen und Denken, seine satirische Laune ebenso wie sein umfassendes Wissen zur Geltung zu bringen. Für den deutschen „humoristischen“ Roman unter dem Einfluß Sternes sind die „Unsichtbare Loge“, der „Hesperus“ und der „Titan“ der Höhepunkt. Sie weisen in sich ver-minderndem Grade alle Eigenschaften dieser Richtung auf; bringt man aber diese in Abschlag, so bleibt doch soviel übrig, daß man Jean Paul für einen eigenartigen, außerordent-

lich reichen und geistvollen Dichter von Schwung und Tiefe der Empfindung erklären muß, der in der Geschichte der deutschen Literatur einen hervorragenden Platz einnimmt, nicht zwar neben Goethe und Schiller, wie seine Panegyriker wollen, aber auch nicht in einem gar zu weiten Abstande von ihnen.

Didaktisch wie die ganze Richtung des humoristischen Romans in Deutschland sind auch die großen Werke Jean Pauls, das pädagogische Interesse tritt in ihnen am meisten hervor. Sie sind didaktisch in einem andern Sinne als Goethes „Wilhelm Meister"; sie sind zwar psychologische Romane, verkündigen eine ernste Lehre, haben einen Grundgedanken, doch wenn dieser im „Wilhelm Meister" durch Handlungen und Begebenheiten veranschaulicht wird und sich als das Resultat aus den Schicksalen des Helden ergibt, fühlen wir in Jean Pauls Romanen überall den Dichter hinter den Personen. Er lenkt die Handlung und trägt seine Lehren meist in direkter Form vor. Nur ist Jean Paul ein weitaus größerer Dichter als selbst Hippel, den er an Schwung der Phantasie und tiefer Empfindung hoch überragt. Wie dieser sucht er zwar, namentlich in den ersten beiden Romanen, all seine Erfahrung und sein ganzes Wissen zu verwerten, denn noch im späten Alter bedauerte er, daß er nicht alle seine Gedanken der Nachwelt überliefern könne; wenn aber Hippel mit allgemeinen Sätzen und Betrachtungen in schwungloser Prosa Hunderte von Seiten anfüllt, predigt Jean Paul seine Ideale in einer enthusiastischen, dithyrambischen Form, und seine Sprache nimmt da den höchsten Flug und nähert sich dem Verse. Die jugendliche Begeisterung erfüllt die meisten seiner Schriften, und Gervinus hat aus dieser „Juvenilität" ganz meisterhaft den Gesamtcharakter seiner Dichtung entwickelt. Während Hippel in seiner Autobiographie von den Jugenderinnerungen nichts wissen will und Kant darin beipflichtet, daß die Jugend nur eine harte Leidenszeit sei, und wenn er auch in seinem Hauptroman die Welt durchaus mit dem Verstande des reifen, erfahrenen Mannes betrachtet, sieht sie Jean Paul immer und überall mit den Augen seiner jugendlichen Helden an, deren Glückseligkeit durch ihren träumerischen Enthusiasmus bedingt

st. Das praktische Leben kennt eigentlich der ganze Roman les 18. Jhds. nicht. Aber Hippel nimmt einen Anlauf dazu, venn auch in den „Lebensläufen“ die kriegerische Laufbahn les Helden auffallend knapp behandelt ist. Sein Roman läuft war in die Lehre aus, daß nur eine eifrige praktische Tätigkeit den Menschen zufrieden mache, doch diese selbst vorzuführen, lehnt er ab. Jean Pauls Helden wollen aber ganz und gar nichts von einem praktischen Beruf wissen; sie fühlen sich von ihren Träumen und Idealen befriedigt, es fehlt ihnen aller reale Boden. Seine Humoristen aber ekelt das praktische Leben erst recht an; sie verspotten die Welt, aber verbessernd einzugreifen, fällt ihnen nicht ein. Hippel besaß einen regen Sinn für allgemeine Verhältnisse; wie er sich im Leben zu einer hohen Stellung emporschwang, so steht auch der Held seiner „Lebensläufe“ auf einem höheren, allgemeineren Standpunkte. Im Staate Friedrichs des Großen und Katharinas II. findet er sein Regierungsideal, das er scharf mit der adeligen Mißwirtschaft in Kurland und Livland kontrastiert. Einer so innerlichen Natur aber wie Jean Paul fehlt der universelle Blick, das Organ für große und allgemeine Angelegenheiten. Er versenkt sich mit Begeisterung in die beengenden und kleinlichen Verhältnisse der Armen, und die politische Satire in seinen Romanen richtet sich gegen das Hofleben in den deutschen Kleinstaaten. Die Allgemeinheit hatte er sich als Gesetz für die Satire aus den Werken Sternes herausgelesen; allgemein und typisch, deshalb auch blaß und matt ist seine Satire gegen die deutsche Kleinstaaterei. Doch ist nicht zu leugnen, daß er sich allmählich zu einer realeren Auffassungsweise in der Politik bekehrt und in den Zeiten der französischen Hochflut und der Befreiungskriege eine ganz rühmliche Rolle spielt.

Jean Pauls Romane sind wie die Hippels voll autobiographischer Momente. Wenn es aber Hippel bei der Schilderung seiner Jugendzeit immer auf allgemeine Lehren und Verhältnisse abgesehen hat und über seinem Helden steht, so stellt sich Jean Paul immer auf die Seite seines Jünglings und holt aus seiner Jugendzeit Erinnerungen der Unschuld und Träumerei hervor. Hippels Menschen sind teils weiche, tränenselige Naturen, teils harte und eckige Originale. Jenen

hat er zwar eine krankhafte Neigung zu Tränenergüssen und Todesbetrachtungen gegeben, gleichwohl aber ist ihre Charakteristik ziemlich scharf und naturwahr; diese sind Sonderlinge, aber menschlich begreiflich. Jean Pauls Helden sind dagegen Abgüsse von des Dichters eigener merkwürdiger Individualität und ihr Denken und Handeln erscheint uns oft als überspannt krankhaft und psychologisch rätselhaft. Wenn der Held der „Lebensläufe“ in der Stimmung, in die ihn Minchens Tod versetzt, Verlangen empfindet, den gräflichen Totengräber kennen zu lernen und sich mit ihm über Grab und Tod zu unterhalten, so ist das immerhin begreiflich. Wenn aber Viktor im „Hesperus“, als ihm Klotilde eine Schilderung von ihrem Lehrer Emanuel entwirft, darüber in Tränen ausbricht, so ist dies nur Seelen von des Dichters eigener feinster Organisation verständlich. Der gräfliche Totengräber Hippels erscheint als ein pietistischer Sonderling, Emanuel aber als ein gemüts- und geisteskranker Mensch.

Die ersten zwei Romane Jean Pauls bezeichnen den Gipfelpunkt der tränenseligen Sentimentalität des 18. Jhds., die im Pietismus wurzelt. Diese Verbindung des Pietismus mit der Empfindsamkeit ist bei Jean Paul ganz deutlich; der Herrenhuter aus Barby in der „Unsichtbaren Loge“ und Emanuel im „Hesperus“ sind Belege dafür. In den „Lebensläufen“ haben wir den Pietismus noch rein, bei Jean Paul erhält die Sentimentalität einen Stich ins Sternesche. Namentlich sind die empfindsamen Wanderungen seiner Helden, die in keinem seiner Romane fehlen, wohl direkt auf die Anregungen der „Empfindsamen Reise“ zurückzuführen. Bei Hippel spielt die äußere Natur fast gar keine Rolle, bei Sterne eine beschränkte; Jean Paul predigt dagegen das Naturevangelium Rousseaus in überschwenglicher Weise. Doch sind seine Naturschilderungen wie die Sternes unbestimmt gehalten, nirgends zeichnet er ein scharfes Landschaftsbild, es ist mehr die landschaftliche Stimmung, die er wiedergibt. Auch die Natur sieht er mit den pantheistischen Gefühlen seiner Helden und trägt ihre Empfindungen in sie hinein.

Die Sentimentalität ist es auch, die dem Jean Paulschen Humor seinen eigentümlichen Charakter verleiht. Wie Sterne

mischt er den Witz mit der Empfindsamkeit. In der „Vorschule der Ästhetik“ trennt er den wahren Humor scharf von dem Witz und der bloßen Laune. Der Witz entspringt dem Verstande, die Laune beruht auf der Stimmung, der Humor dagegen quillt aus der Tiefe der Empfindung wie bei Yorick-Sterne. Dieser wahre seine Gemütsfreiheit dadurch, daß er die Sentimentalität über sich nicht Herr werden lasse, sondern durch den Witz mildere. Dieselbe Wirkung sucht auch Jean Paul durch seinen Humor zu erreichen. Nur trägt er die Kontraste zu stark auf und stellt sie zu unvermittelt nebeneinander. Die große Tiefe der Empfindung, die Jean Paul an Sterne rühmt, können wir heute weder im „Tristram“ noch in der „Empfindsamen Reise“ entdecken; schon die große Menge von frivolen Szenen und Zoten läßt diese Auffassung nicht zu. Es ist vielmehr, wie Jean Paul später selbst an einer schon zitierten Stelle zugibt, eine Krankheit der Tränendrüsen, und Weichheit der Empfindung ist nicht mit Tiefe zu verwechseln. Sternes Sentimentalität ist mild und weich, und Szenen wie die zwischen Yorick und Lorenzo konnten nur den empfindsamen Zeitgenossen das Herz zerreißen; ebenso gutmütig ist aber sein Scherz, so daß er diese Gegensätze durch seinen leichten Stil unschwer überbrücken kann. Bei Jean Paul sind aber diese Kontraste schärfer: einerseits schwärmt und weint er überschwenglich mit seinen jungen Helden, anderseits kehrt er den Autor der „Teufelspapiere“ hervor; eine Verbindung der widersprechenden Elemente herzustellen, liegt aber nicht in seiner Absicht. Er stürzt uns fortwährend aus der „Hesperusrührung in das Kühlbad der Satire“ und führt uns wie Hippel wiederholt von der Hochzeit ans Grab. Er hat dafür die alte Begründung, daß es im Leben ebenso sei: „Da das Leben an einem Fuß einen Kothurn und am andern einen Sokkus trägt, so ist's ihm (dem Leser) lieb, daß eine Lebensbeschreibung auch in einem Atem lacht und weint“ („Hesperus“, S. 36). So wie es aber Jean Paul darstellt, ist es im Leben denn doch nicht; so unvermittelt springt man im Leben nicht von der tiefsten Rührung zur verstandesmäßigen Satire. Wenn daher Sternes Humor einen einheitlichen Eindruck macht, so merkt man an Jean Pauls Werken zu deutlich den Widerstreit

der beiden Seelen in des Dichters eigener Brust. So zeigen auch seine eigentlichen Humoristen eine ganz andere Art von Humor. Fenk, Leibgeber, Schoppe, Vult sind Vertreter des „gebrochenen" Humors, der Sterne eigentlich fremd ist.

Was die Komposition und den Stil der Jean Paulschen Romane anbelangt, so läßt sich beobachten, wie er in den ersten zweien vollständig unter dem Einflusse Sternes steht. Im „Titan" emanzipiert er sich allmählich von demselben, und in den „Flegeljahren" finden sich nur gelegentlich Spuren Sternes. So empfiehlt es sich, die „Unsichtbare Loge" und den „Hesperus" getrennt von den späteren Werken zu betrachten. Sie scheinen mit dem „Titan" dasselbe Thema zu behandeln. Die „Unsichtbare Loge" ist ein Fragment geblieben; ihr Thema, der Kampf des Ideals gegen die Wirklichkeit, wird im „Hesperus" wieder aufgenommen und mehr zu einem Widerstreit der Freundschaft und Liebe gestaltet; im „Titan" wird dieser Gegensatz verallgemeinert, vertieft und in Jean Pauls Weise erschöpft.

In der „Unsichtbaren Loge" (1793) sollte, wie aus dem Schluß hervorgeht, ein geheimer Bund die Entwicklung des Helden Gustav überwachen. Im „Hesperus" glaubte der Dichter dieses alten Vehikels des Bildungsromans entraten zu können. Die „Unsichtbare Loge" ist ein Gemisch der widersprechendsten Tonarten; Witz, Satire und Sentimentalität sind nirgends so bunt durcheinandergewürfelt wie in diesem Erstlingsroman Jean Pauls. In den sentimentalen Partien läßt sich der direkte Einfluß Hippels beobachten. Die pietistische Tränenseligkeit, die uns heute so sehr den Geschmack an Hippels Roman verleidet, ist auch die in der „Unsichtbaren Loge" vorherrschende Stimmung. Eine echt Hippelsche Gestalt ist der Herrnhuter aus Barby oder „Genius", wie ihn der Dichter nennt, der Gustav unter der Erde erzieht, der erste der „hohen Menschen" Jean Pauls. Er nährt die Phantasie des Knaben mit Todesgedanken und stellt ihm den Aufstieg ans Licht als den Tod, der ihn zur Seligkeit einführen soll, in Aussicht. Das Sterben soll für ihn ein wahres Fe[st] werden wie für den Grafen in den „Lebensläufen", dem ei[n] Todesfall die größte Freude macht. Auf S. 169 beklagt sic[h]

ler Dichter ironisch, daß er immer noch keine Möglichkeit
ekommen habe, durch die Schilderung eines Mordes oder
Todes das weiche Publikum, das mit dem weißen Schnupftuch
ufpasse, nach allen Seiten hin zu befriedigen. Das angeb-
iche Versäumnis holt er im Ernste reichlich nach. Er führt
lie Gestalt Ottomars ein, dessen Gedanken sich ausschließlich
nit dem Tode beschäftigen und der sich zum Schein begraben
äßt, um die Wonnen des Todes auszukosten. Noch ausführ-
icher verweilt der Dichter bei der Todesszene des blinden
Amandus, dessen Namen er vielleicht der Episode von Amandus
md Amanda im „Tristram Shandy“, Kap. 232 entlehnt hat;
las Spielen mit dem Namen erinnert wenigstens an Sterne.
Wie in den „Lebensläufen“ Minchen ihren Geliebten be-
schwört, sich nach ihrem Tode zu verheiraten, und sich ihre
Freundin Gretchen als seine Braut denkt, so fleht der sterbende
Amandus die heimlich geliebte Beata an, ihre Liebe seinem
Freunde Gustav zu schenken — ein Motiv, das im „Titan“ (beim
Tode Lianens) wiederkehrt. Wie dann der Held der „Lebens-
läufe“ mit Gretchen nächtliche Spaziergänge zu Minchens Grabe
unternimmt und Gretchen sich später an diesem Orte verlobt,
so finden sich auch in der „Unsichtbaren Loge“ die Liebenden
am Grabe des Freundes. Wie es für den Helden der „Lebens-
läufe“ ein bedeutendes Ereignis ist, wenn er auf der Reise zu
einem Begräbnis kommt und die Leichenrede anhören kann, so
gelangen auch Fenk und Gustav auf der Reise, die sie nach
Amandus' Tode unternehmen, in die Kirche des „stillen Landes“,
wo sie dem Begräbnis eines Freundes Ottomars beiwohnen.

Nicht minder stark tritt diese Grabtendenz Hippels im
„Hesperus“ (1795) hervor, nur sind hier die pantheistischen
Gedanken stärker betont. Eine Gestalt wie Emanuel, der den
Tag seines Todes genau voraussagt wie „der Alte“ in den
„Lebensläufen“, mit seiner Schülerin Klotilde und Viktor nur
über Gott und Unsterblichkeit spricht und sie zu empfind-
samen Spaziergängen auf Kirchhöfen und in dem melancho-
lischen Maiental veranlaßt, ist direkt aus der Sphäre gegriffen, in
die uns Hippels Roman führt. Der enthusiastische Ton, in dem
diese Partien, z. B. die Schilderung der „Insel der Vereinigung“,
die als wahre Toteninsel erscheint, oder die hypersentimentalen

Klagen Klotildens um ihre tote Freundin Giulia, gehalt
sind, macht sie für unseren Geschmack noch ungenießbare
als in ihrem einfachen, die Sprache der Bibel nachahmende
Stil die Ergießungen Hippels sind. Man nimmt gewöhnlic
an, daß Jean Paul seine Sentimentalität von Sterne übe
nommen habe. Das trifft indes nur hinsichtlich seiner Idylle
zu; die Empfindsamkeit in den großen Romanen, namentlic
den ersten zweien, ist von anderem Charakter. Die mela
cholischen Engländer wie Young und Gray, ferner Mille
„Siegwart" und Hippels „Lebensläufe" scheinen hier für Je
Paul als Muster maßgebend zu sein. Sterne zeigt, wora
schon Jean Paul selbst verwiesen hat, seine Empfindsamke
in ganz kurzen Betrachtungen und Selbstgesprächen und übe
läßt es dem Leser, sich die Empfindungen weiter auszumale
Jean Paul ergießt sich breit und überschwenglich in seine
Nachtgedanken. Sternes Humor versetzt den Leser in ei
weiche, versöhnende Stimmung; bei Jean Paul durchbricht d
Tränenflut, namentlich im „Hesperus", alle Dämme. Er b
sitzt nicht die Kunst, die er an Sterne bewundert, durch kur
Andeutungen sein „wundenvolles, blutendes Wesen zu en
schleiern", sondern bevor er zum Mittel der Aposiopese grei
steigert er die Empfindungen bis zu dem Grade, daß sie weit
durch die Sprache nicht auszudrücken sind. Von Sterne h
er wohl das Mittel entlehnt, die Empfindungen durch die Musi
zu illustrieren. Wenn er an ihm bewundert, daß er in d
Flötenspiel der wahnsinnigen Marie gleichsam ihren ganze
Jammer hineinlegt, so läßt er auch seine Helden zum Au
druck der stärksten Empfindungen zur Flöte greifen. Wen
das Herz voll ist und nach Worten ringt, hört man Flöte
töne, und diese „lösen die drückenden Tränen von der volle
Seele los". Der blinde Julius im „Hesperus" muß zu Emanue
Tode das „Lied der Entzückung" spielen, ein andermal mu
er im Spiele innehalten, da es Viktor das Leben kosten würd
An die wahnsinnige Hirtin Sternes erinnert auch, schon i
Namen, die episodische Figur der armen Marie im „Hesperus"
deren gutes, gemartertes Herz Viktor auszuforschen sucht. Di
Heldinnen Jean Pauls dagegen, Beata, Klotilde, Liane, habe
ihre Vorläuferinnen mehr im Familienromane Richardsons al

i Sterne oder Hippel. In ihrer Übersinnlichkeit und Emp-
ıdsamkeit erinnern sie zwar an Hippels Minchen und
lbertine von W. in den „Lebensläufen“ (Liane hat von der
tzteren sogar den Zug übernommen, daß sie trefflich Salat
ı bereiten versteht und diese Kunst vor der Gesellschaft
ıigen muß), aber während Minchen durchaus als ein Rousseau-
hes Naturkind gezeichnet ist, sind Jean Pauls Heldinnen
ingebildete Damen, ja, wie Liane, Opfer der falschen Erziehung.

So einfach die Handlung der Jean Paulschen Romane ist,
ı schwer macht es uns oft die chaotische Komposition, ihre
rundzüge zu erkennen. Darin zeigt sich deutlich der Einfluß
ternes. Nicht nur die Extrablätter, -zeilen und -gedanken,
chalttage usw. unterbrechen in einem fort, meist sehr un-
ıssend, die Erzählung, sondern auch im Texte selbst jagt
ne Abschweifung die andere. Die Extrablätter stehen meist
it der Erzählung in gar keiner Beziehung und haben nur
n Zweck, die meist satirischen Gedanken, die der Dichter
nst nirgends anbringen konnte, zusammenzufassen; in ihnen
bt der Geist der „Teufelspapiere“ noch eine Zeitlang fort.
Vie Sterne ganze Kapitel über Nasen, Spitzbärte usw. bringt,
ı haben wir z. B. bei Jean Paul in der „Unsichtbaren Loge“,
. 82 „Extragedanken über Regentendaumen“, S. 284 ein
Wort über die Puppen“, im „Hesperus“ etwa eine „Elende
xtrazeile über Kirchenmusik“ (S. 256), ein „Erbetteltes Extra-
lättchen über größere Freiheit in Despotien“ (S. 144) u. s. f.
Venn Sterne im „Tristram Shandy“ wiederholt ein Kapitel
ber Knopflöcher, eines über Knoten, über Pfuis und andere
inge ankündigt und sein Versprechen nie hält, so warten
ir etwa bei Jean Paul im 20. Sektor der „Unsichtbaren
oge“ vergeblich auf die im ersten (S. 26) versprochene Ab-
chweifung über das Schachspiel der Weiber. Wenn Sterne
n 293. Kapitel eine Abschweifung im nächsten in Aussicht
tellt und in diesem erklärt, die Abschweifung sei schon
adurch gemacht, daß er von ihr spreche, so haben wir bei
ean Paul z. B. im „Hesperus“, S. 379 ein „Extrablatt“, das
ur den Grund angibt, warum ein Extrablatt nötig wäre, um
ie Sitte der Damen, die Natur nur in Landschaftsbildern zu
enießen, zu erklären. Gleich Sterne gibt sich Jean Paul hie

und da den Anschein, als ob die Abschweifungen dazu diente
die Erzählung zu fördern, z. B. in der „Unsichtbaren Loge“
S. 122: „Wenn der Leser diese Abschweifung gelesen hat
so wird er sagen, es war gar keine“. Doch abgesehen vo
den Abschweifungen, die durch eine Überschrift ausdrücklic
als solche bezeichnet sind, kommt der Dichter auch sonst fort
während von seiner Erzählung ab und teilt uns seine Gedanke
mit. Wenn Sterne erklärt, daß nicht er die Feder, sonder
die Feder ihn regiere, so ist es auch Jean Paul unmöglic
einen Einfall zu unterdrücken. Wie Sterne gibt er selb
diese seine Leidenschaft bloß, z. B. in der „Unsichtbaren Loge“
S. 281: „Ich sagte soeben etwas von einer Schneckenlinie, we
ich einen Einfall im Kopfe hatte, der so heißt: Daß Weibe
von Welt und die Sonne die Planeten unter dem Schein, s
in einem Kreise um ihre Strahlen herumzulenken, in der T
in einer feinen Schneckenlinie zu ihrer brennenden Oberfläch
hinanreißen.“ Er klagt wie Sterne öfter über diese Gewoh
heit und weist geradezu auf sein Muster hin, z. B. im „Hesperus“
S. 381: „Es ist wahrlich ein Jammer: seit ich und da
Publikum im fürstlichen Zimmer sind, folgt eine Ausschweifun
nach der andern — ich meine Sternische.“ Diese Al
schweifungen haben hie und da auch im Inhalt Ähnlichke
mit denen Sternes. Wie z. B. der Vater Shandy für den Ho
meister seines Sohnes Instruktionen ausarbeitet und „Tristr
paedia“ schreibt, so teilt Jean Paul in der „Unsichtbar
Loge“, S. 101 ff. „Erziehungs- und Vorlegeblätter“ mit, d
er für den Hofmeister seiner künftigen Kinder verfaßt hab

Sternes Humor ist ein reflektierender; er steht mitte
unter seinen Personen und spielt den Vermittler zwische
ihnen und dem Publikum. Diese subjektive Manier war i
Deutschland nicht neu, denn schon vor Sterne lieben es namen
lich die Fabeldichter aus der Schule Gellerts, mit eigene
Worten in die Handlung einzugreifen. Auf dem Gebiete de
Romans hatte sich dann Wieland dieses Stils bedient. S
war auch nach dieser Richtung hin der Boden für Sterne vo
bereitet. Wieland hat sich sofort die neuen durch Stern
eingeführten Mittel der subjektiven Erzählungsweise angeeign
und in seinen politischen Romanen und den „Abderiten“ zu

ınwendung gebracht, und von den anderen Nachfolgern ternes in Deutschland hatte namentlich Hippel durch diese larstellungsweise Erfolg. Auch bei Jean Paul ist sie, wie r selbst eingestanden hat, auf den Einfluß Sternes zurückıfführen. Er reflektiert wie Sterne fortwährend über seine ırbeit und versetzt uns an seinen Schreibtisch. Schon seine 'orreden sind Ausfluß seiner Subjektivität! Er fühlt das ledürfnis, dem Leser im Verständnis seiner Werke nachzuelfen, und statt seine Ideen in diesen selbst deutlich genug um Ausdruck zu bringen, entwickelt er sie in Vorreden, als b es sich um rein wissenschaftliche Werke handelte. Diese 'orreden haben meist eine bestimmte Einkleidung. Besonders eliebt ist bei Jean Paul die Vorstellung des Autors unter em Bilde eines Reisenden, die Sternes Erfindung ist und von iesem wieder auf Hippel übergegangen war. Wie Yorick ıine Vorrede im Desobligeant schreibt, so erscheint die Vorıde zur „Unsichtbaren Loge" in Form einer Reisebeschreibung; er Dichter schreibt sie in der Kutsche und beklagt sich wie 'orick wiederholt über die Unannehmlichkeiten, die ihr chwanken für den Vorredner mit sich bringe. Die Vorrede ır 2. Auflage des „Hesperus" nennt er eine Passagierstube, ıd der Eingang des zweiten Hundsposttags ist, wie schon . Schmidt und Suphan in ihrer Ausgabe der „Xenien" ,Schriften der Goethe-Gesellschaft", VIII, S. 113; vergl. ıch Sauer im „Euphorion", VI, 4 „Miszellen") beobachtet aben, eine direkte Nachahmung des Eingangs der „Lebensıufe". Wie sich hier der Autor als ein Reisender von dem 'achhabenden Offizier am Tore der Stadt ausfragen läßt, so eginnt Jean Paul den Hundsposttag mit den Worten: „Beim 'or des ersten Kapitels fragen die Leser die Einpassierenden: Vie heißen Sie? — Ihren Charakter? — Ihre Geschäfte?"

Das Ich spielt bei Jean Paul wie bei Sterne die größte lolle; er zieht fortwährend seine persönlichen Verhältnisse auf in komisches Theater und setzt sie wie Hippel beim Leser ls bekannt voraus. Wie Sterne öfter seinen Freund Eugenius, lippel den —es, dem die „Lebensläufe" gewidmet sind, apostrohieren, so Jean Paul etwa seinen Freund Christian Otto (z. B. n „Wuz", S. 353). Sterne und Hippel geben uns gelegentlich

das Datum an, wenn sie diese oder jene Bemerkung gemacht, diese oder jene Partie niedergeschrieben; ebenso Jean Paul z. B. in der „Unsichtbaren Loge“, S. 40, 245 u. ö. Wenn Stern im „Tristram Shandy“ wiederholt klagt, daß er sich selbst be seiner Erzählungsweise in der Biographie nie einholen werde so berechnet Jean Paul in der „Unsichtbaren Loge“ sowoh als im „Hesperus“ öfter, wann er seinen Helden bis auf de Tag eingeholt haben werde, oder wann diese oder jene von de erzählten Begebenheiten vorgefallen sein könnte (z. B. U. L S. 148, 186, H., S. 330 u. ö.) Wie Sterne klagt er über di Mühen seiner Arbeit (z. B. U. L., S. 34, 100, 139, H., S. 14 u. o.), über die Fülle des Stoffes (z. B. U. L., S. 214) und stell lange Betrachtungen an, wie er ein Kapitel beginnen soll (z. B. H., S. 347). Wie Sterne und Hippel entschuldigt er sic häufig wegen seiner abgerissenen Erzählungsweise (z. B. H S. 381) und tadelt sich selbst deswegen (z. B. H., S. 75, 323

Ebensowenig wie in Sternes „Tristram Shandy“ die Ka pitel bestimmte Abschnitte in der Erzählung markieren (Hipp schreibt in den „Lebensläufen“ fortlaufend und kennt fast nu die Gliederung in Bücher), haben wir bei Jean Paul eine küns lerische äußere Anordnung des Stoffes. Die Einteilung in Sel toren, Hundsposttage, Zykel usw. ist vielmehr eine ganz wil kürliche und dient nicht selten humoristischen Zwecken. Ei echter Epiker ist ja weder Sterne noch Jean Paul; beiden i es mehr um die Niederschrift ihrer Gefühle und Gedanken a um die künstlerische Wirkung des Stoffes zu tun. Wie Stern stellt Jean Paul Betrachtungen über den Wert der einzelne Kapitel an (U. L., S. 32, 154, 218, H., 295 u. ö.), bezieht si in einem Kapitel auf das andere (U. L., S. 126, H., 470, 587 weist auf die Verschiedenheiten der Auflagen hin (z. B. H S. 247, 550, 635), ja sogar auf die Art des Druckes wird B zug genommen (z. B. H., S. 92) usw. In solchen Erfindunge ist Jean Paul unerschöpflich, er geht aber darin häufig zu wei so wenn er behauptet, das Manuskript des „Hesperus“ s bereits so umfangreich, daß es seine Schwester Philippine a Unterlage für den zu niedrigen Klavierstuhl benützen kön (H., S. 239), oder wenn er erklärt, er müsse den Hundspostta rasch beendigen, weil sonst sein Essen kalt würde (H., S. 27

lberall tritt er mit seinen eigenen Gefühlen hervor; auf jeder ritten Seite apostrophiert er seinen Helden, gibt an, was er in einer Lage empfinden und wie er handeln würde (z. B. U.L., S. 208, L., 203, 337), erzählt, in welcher Stimmung er die eine oder ndere Stelle niedergeschrieben (so U. L., S. 218, H., 624) u. s. f.

Sterne porträtiert sich im „Tristram Shandy" deutlich in er Person des Pfarrers Yorick und gibt seine wirklichen und ngierten Privatverhältnisse preis; er spricht von seiner „lieben enny", scherzt über seine Armut, berichtet über seine Kränkichkeit und erzählt (Tr. Sh., Kap. 202), wie der Tod nahe an hn herangetreten, aber durch seinen Witz verscheucht worden ei. Diese Manier, seine Privatverhältnisse auf das komische Theater zu ziehen, hat Jean Paul reichlich ausgebeutet und ibertrieben. Er begnügt sich nicht mit den massenhaft ein;estreuten Bemerkungen, sondern läßt sich selbst in den meisten einer Werke als handelnde Person auftreten. In der „Unichtbaren Loge" ist er der Hofmeister seines Helden Gustav ind sein Nebenbuhler in der Liebe zu Beata; er besucht seine Eltern in Auental, kommt in die Stube von Wuzens Sohn u. s. f. Dabei bedient er sich der namentlich von Wieland ausgebildeten Technik, daß er sich auf schriftliche Quellen, offizielle Berichte von einem Korrespondenten, beruft, die er nur stilistisch auszufeilen und herauszugeben habe; diese Fiktion wäre geeignet, ler Erzählung eine größere Objektivität zu verleihen, aber bei dem subjektiven Stil des Dichters ruft sie eher den gegenteiligen Eindruck hervor. Ebenso fungiert Jean Paul im „Hesperus" als der Herausgeber der Nachrichten, die ihm, dem Berghauptmann auf der Insel St. Johannis (welch gesuchte Einkleidung!), ein Hund von einem unbekannten Korrespondenten (später stellt sich heraus, daß es der aus der „Unsichtbaren Loge" bekannte Humorist Dr. Fenk gewesen) zuträgt. Am Schluß reist er nach Hof, um das Buch seinem Freunde Otto zu dedizieren, wird aber von vermummten Leuten gefangen genommen und auf die „Insel der Vereinigung" gebracht, wo er von den versammelten Hauptpersonen seines Romans als einer von den lange vermißten Söhnen des Fürsten Jenner begrüßt wird. Seine Schwester Philippine ist in der „Unsichtbaren Loge" Hofdame in Scheerau und wohnt dann mit ihrem

Bruder beisammen; auch im „Hesperus“ wird sie öfter erwähnt
In dem ersten Romane wird der Dichter wegen des lange
Sitzens beim Schreiben hektisch und liefert lange Bericht
über den Fortgang seiner Krankheit und seine Kur; die Sek
toren werden immer kürzer, und im 46., dem „Esto-Mihi-Sektor“
verabschiedet sich der sterbende Autor vom Leser, der 47. i
von seiner Schwester geschrieben, doch den 48. beginnt de
Dichter wieder selbst mit den Worten: „Er ist wieder zu habe
der Bruder und Biograph!“ Auch als Dichter anderer Werk
spielt Jean Paul in seinen Schriften eine Rolle; wie sich Stern
in der „Empfindsamen Reise“ hie und da auf den „Tristram
bezieht, so ist bei Jean Paul Viktor im „Hesperus“ ein eifrige
Leser der „Unsichtbaren Loge“.

Vor allem aber hat es Jean Paul gleich Sterne imme
und überall mit dem Leser zu tun, er ist stets darauf bedacht
sein Urteil zu leiten, ihm die Ansichten seiner Personen z
interpretieren, die ihm in den Mund gelegten Einwendunge
zu widerlegen, kurz, wie er es an der schon zitierten Stell
aus der „Vorschule der Ästhetik“ ausdrückt, sich durch ein
gewisse Vertraulichkeit mit dem Leser seine zuvorkommend
Liebe zu erwerben. Wie Sterne fordert er den Leser wiede
holt auf, aufmerksam zu lesen, und ist besorgt, daß er die Ve
wicklungen seiner Erzählung nicht im Kopfe behalten werd
(z. B. U. L., S. 71, 126, H., 323, 378 u. o.). Wie Sterne mi
dem Leser häufig Abrechnung hält, so macht Jean Paul in de
„Unsichtbaren Loge“ (S. 148) mit ihm einen neuen Vertrag
ein andermal schiebt er die Unebenheiten seiner Darstellun
seinem Korrespondenten in die Schuhe u. ä. Wie Sterne e
klärt er gelegentlich, es sei von dem Erzählten kein Wo
wahr (z. B. U. L., S. 71 oder H., S. 474), oder er wisse nicht
weiter (z. B. U. L., S. 93). Wie Sterne (z. B. im 23. Kap
des „Tristram“) über die verschiedenen Arten der Charakte
zeichnung spricht und, alle bisher üblichen ablehnend, sein
eigene vorbringt, so erklärt Jean Paul (z. B. H., S. 213) weit
läufig, was er alles nicht sagen wolle, um sich nicht allzu lan
aufzuhalten; freilich ist der Aufenthalt, der mit dieser E
klärung verknüpft ist, größer, als wenn er ruhig hingeschriebe
hätte, was gerade in seine Feder mußte.

Wie mit dem Leser so ist Jean Paul, Sterne und noch
iehr Hippel nachahmend, auch immer mit dem Kritiker beschäftigt; er sucht seinem Tadel vorzugreifen und widerlegt
ie Einwände, die er ihn machen läßt; in diesen Exkursen setzt
r die literarische Satire der „Grönländischen Prozesse" fort.
uch über seine Ausdrucksweise reflektiert er wie Sterne
. B. im Tr. Sh., Kap. 160 über die Hilfszeitwörter) in einem
ort, z. B. in der „Unsichtbaren Loge", S. 210: „Am Sonntag
ber acht Tage muß ich meinen Sektor mit ‚denn' anfangen,"
der S. 26: „. . . aus dem nämlichen Buchladen (ich ärgere
ier Herrn Adelung durchs Wort ‚nämlichen'),“ oder S. 283:
. . . ich mag nun darunter einen Elefanten oder einen gemeinen
Iann verstehen, so ist doch soviel gewiß, daß kein anderer
achsatz dieses Periodens herpasset als der: sie hatte . . .,"
der im „Hesperus", S. 380: „Außer einem weiblichen Auge,
as hinter einem Schleier ruht, gibt's nichts Schöneres als
ines, das (hier hat der Teufel sechs End-S hintereinander) ihn
erade weglegt."

Erkennen wir in diesen Mitteln der subjektiven Erzählungsweise deutlich den Einfluß Sternes, so zeigt sich diese Abhängigkeit auch in anderen Eigentümlichkeiten des humoristischen Stils. Wenn Jean Paul an der Schreibart Sternes die humoristische Sinnlichkeit hervorhebt, so befleißigt er sich ihrer auch selbst. So gibt er häufig der humoristischen Wirkung wegen eine bestimmte Zahl oder Größe an, wo man eine unbestimmte oder allgemeine erwartet, z. B. in der „Unsichtbaren Loge", S. 59: „Auental, das wohl $^1/_{17}$ deutsche Meile vom Schlosse ablag", oder S. 94: „Im Winterquartier des Rittmeisters waren die ölfarbigen Tapeten (Elle zu 24 Gr.) eine spanische Wand . . . .", oder „. . . so legst du, hohes Schicksal, für den ewigen Menschen seinen Himmel oft unter ein falbes Rosenblatt, oft auf den Blütenkelch eines Vergißmeinnichts, oft in ein Land von 305 000 Quadratmeilen" (S. 196/7), oder wenn im „Hesperus", S. 222 genau das Rezept mitgeteilt wird, das Viktor für den Fürsten verschreibt.

Die „Paraphrase des Subjekts und Prädikats", welche Jean Paul bei Sterne und namentlich bei Hippel beobachtet, gehört zu den gewöhnlichsten Erscheinungen seines eigenen

Stils; freilich zerfällt er nicht nur Subjekt und Prädikat sondern jeder Satzteil wird durch eine Reihe synonymer oder homonymer Ausdrücke erweitert. Statt z. B. (U. L., S. 56) z sagen, die Frau breche nur in der Abwesenheit des Gatte die Ehe, setzt er für „Abwesenheit" eine ganze Reihe vo Ortsbestimmungen ein: „.... wenn er etwa auf der Börse i — oder auf dem Katheder — oder auf der Messe — oder i Schiffe — oder hinter dem Sessionstisch oder sonst aus"; stat einfach zu schreiben: „Die Alltagskleider zeigen den Mensche von der besten Seite", heißt es (U. L., S. 240): „Alltagskleide sind die besten Schattenrisse, Gipsabgüsse und Pasten eine Menschen", oder statt das Leben eine vorzügliche Schule z nennen, umschreibt er das Prädikat gleich durch mehrere Be stimmungen: „... eine Schnepfentaler Erziehungsanstalt, ein Berlinische Realschule, ein Breslauisches Elisabethanum, ei Scheerauisches Marianum" (H., S. 459), überall zugleich de humoristischen Sinnlichkeit Rechnung tragend. Hippel hat e namentlich die Verwendung von Substantivkompositis zu solcher Zweck abgelernt. Wenn z. B. Hippel sagt: „Es ist höchst Zeit, daß ich auf den Daumen-, Zeige- und Mittelfinger diese Werkes zurückkehre" („Lebensläufe", S. 2), so empfiehlt Jea Paul (H., S. 435) den „jüngeren Klotilden, den Vize-Klotilden den Kebs-Klotilden und den Gegen-Klotilden" kalt zu sei oder läßt er (U. L., S. 295) den Fürsten unter „Inhäsiv-, Pr und Reprotestationen" von Beata abziehen. Wie er aber di Subjektivität Sternes übertreibt, so überbietet er ihn auch i diesen Paraphrasen; manchmal füllen diese Anhäufungen fa ganze Seiten, z. B. U. L., S. 208/9 oder H., S. 294. Selte begnügt er sich mit einer Bestimmung, meist soll gleich ein ganze Reihe den Gedanken veranschaulichen; natürlich geh darunter der Faden der Erzählung immer wieder verloren.

Ebenso erinnert an Sterne die Verallgemeinerung eine Gedankens, der nur für einen ganz bestimmten Fall gil z. B.: „Ihr könnt die Mädchen mit dem Scherz regieren, wen ihr mit ihnen unter Fensterbögen sprecht" (mit Beziehung au Gustavs Schweigsamkeit in der Szene mit Beata unter de Fensterbogen, U. L., S. 221), oder: „In Gustavs Alter mache die Gustave zwei grundfalsche Schlüsse" (S. 229), oder wen

er im „Hesperus“ (S. 26) fragt, ob es denn je mehr Rummel in einer Küche geben könne, als wenn ein Lord mit dem Star erwartet wird u. s. f.

Auf Sterne schienen auch die syntaktischen Zusammenstellungen abstrakter Begriffe und real-konkreter Dinge, bildlicher und wörtlich zu nehmender Ausdrucksweise zurückzuführen zu sein; mit Wendungen wie: „Er hob seine Augen und ein Bein gegen Himmel“ (Tr. Sh., Kap. 21) lassen sich z. B. vergleichen: „... während Fenk und Gustav mehr Traurigkeit als Geld verreiseten“ (U. L., S. 242), oder: „Als Viktor zu Joachime kam, hatte sie Kopfschmerzen und Putzjungfern bei sich“ u. ä. m.

Auf Hippels Einfluß scheinen wieder die barocken und komischen Vergleichungen und Bilder zurückzugehen, die wir hier ebenso finden wie in den Jugendsatiren. Nur entfaltet Jean Paul in dieser Manier eine weit größere Kühnheit als Hippel; sie ist es nicht zuletzt, die an seinen ersten Romanen so sehr abstößt. Es ist z. B. nicht leicht zu verstehen, wieso dem Helden Gustav (U. L., S. 155) ein unrasierter Malefikant im Karzer ein sinesisches Goldfischchen in einer gläsernen Bowle war (die Ähnlichkeit gründet sich darauf, daß beide Gästen vorgestellt werden!), oder wozu Viktor (H., S. 257) die alte Appel zwang, wenn er sie veranlaßte, „von ihrem Körper, der lieber Schnecken als sich anputzte, die gewöhnliche, mit typographischer Pracht gedruckte Schabbes-Ausgabe zu veranstalten“ (ein bei Jean Paul in den mannigfaltigsten Variationen immer wiederkehrendes Bild), oder worin das tertium comparationis in dem Gleichnis liegt: „Wenn du vergibst, so ist der Mensch, der in dein Herz Wunden macht, der Seewurm, der die Muschelschale zerlöchert, welche die Öffnungen mit Perlen verschließt“ (H., S. 464). In solchen Bilderwitzen ist Jean Paul maßlos; doch ist ihm zuzugeben, daß er in ihnen eine ungeheuere Mannigfaltigkeit an den Tag legt und in den einzelnen Vergleichen völlig originell ist, wenn ihm auch in der Art und Weise ihrer Verwendung Hippel als Muster vorschwebt.

Auf Sternes Vorgang ist endlich auch die Einmischung der Gelehrsamkeit und die Plünderung aller Wissensgebiete zurückzuführen, die auf jeder Seite ersichtlich ist. Das Ent-

legenste muß Jean Paul dazu dienen, seinen Vergleichen eine humoristische Färbung zu verleihen. So zitieren auch in seinen Romanen wie in den satirischen Schriften Noten die Tatsachen oder Quellen, oft wie bei Hippel mit Angabe des vollständigen Titels, des Druckorts, des Verlegers und der Jahreszahl des Erscheinens. Durch diese Einmischung trockenen Wissenskrams wird die poetische Wirkung stark geschädigt, ja zerstört, ohne daß wir durch die humoristische sonderlich entschädigt würden. Wenn der gelehrte Witz überhaupt eine zweifelhafte Existenzberechtigung hat, so verliert er vollständig bei Jean Pauls schwerfälliger Darstellung. Wenn wir, um ein Beispiel aus vielen herauszugreifen, in der „Unsichtbaren Loge" S. 33 lesen, daß die Weiber schon vor den Verlöbnissen, wie Kambyses gegen die Ägypter, Bundeskatzen stellen, die wie Untergötter ex machina das männliche Spiel umwerfen und das weibliche aufstellen, und wenn uns dann der Dichter in der Note belehrt, daß Kambyses Pelusium auf die Weise im Sturm nahm, daß er unter die Soldaten heilige Tiere, wie Katzen, mengte, auf die die Ägypter nicht zu schießen wagten, so versetzt er uns zwar in eine Art kalter Bewunderung seines großen Detailwissens, die witzige Wirkung dieses an den Haaren herbeigezogenen Vergleichs entschädigt uns aber nicht für die Unterbrechung, die dadurch die Erzählung erleidet. Auch der philosophischen Verallgemeinerung und Klassifizierung, wie sie Sterne liebt, bedient sich Jean Paul hie und da. So teilt er in der „Unsichtbaren Loge" (S. 338 ff.) die Spaziergänger in verschiedene Klassen ein, ebenso wie Sterne in der „Empfindsamen Reise" die Reisenden nach dem Motiv ihres Reisens klassifizierte.

Jean Paul ist sich selbst vollkommen darüber klar, daß er in Sternes Fußtapfen wandelt. Darauf weisen schon die häufigen Zitate hin, z. B. in der „Unsichtbaren Loge", S. 127 „Daher legt der unvollkommene Charakter auf die kleinsten Effekten, wie der alte Shandy auf die kleinsten Wahrheiten einen so großen Wert wie auf die größten," oder S. 264, wo von dem Helden gesagt wird, daß er den Ball wie eine Lorenzo-Dose handhabe, oder wenn er sich („Hesperus", S. 140) auf Yorick beruft, der gleich ihm niemals so zu schelten wußte,

daß die Leute davonliefen, sondern nur so, daß sie es für Spaß halten mußten, oder wenn er behauptet, er könne stundenlang mit Spitzhunden reden wie Yorick mit Eseln (H., S. 423) usw. An einer Stelle (H., S. 139) nennt er sich selbst einen Nachahmer von gewissen witzigen Autoren, und am 28. Juni 1799 schreibt er an Otto, sich gegen die Vorwürfe wegen seines Stils verteidigend: „Das närrische, kupierte, ankündigende Erzählen habe ich mir leider vom „Tristram" angewöhnt . . . . Manche Wiederholungen, ‚ich wollte, daß', ‚es fällt auf, daß' usw. findest Du in Sterne und überall; es sind ebensowenig welche, als zehnmal in einem Buche zu sagen: ‚Es ist nicht zu leugnen, daß'." Und der feinsinnige Freund faßt in seinem Antwortschreiben vom 2. Juli die hauptsächlichsten Einwände, die man auch heute gegen diese Nachahmung machen kann, zusammen. Sterne schreibe nicht Werke, in denen ein solcher Plan vorliege und bis in die kleinsten Züge durchgeführt werde wie in denen Jean Pauls, die wirkliche Biographien seien. Er schreibe im eigentlichen Sinne keinen Roman wie Jean Paul. Er schreibe hundertmal weniger als Jean Paul; das kupierte, ankündigende Erzählen habe er nicht in so hohem Grade wie Jean Paul, dessen Talent universeller und höher sei als das Sternes. Bei weniger Talent und Werken habe er leichter originell und neu erscheinen können, wenn er sich auch wiederholt habe; aber bei der größeren Zahl und dem größeren Umfang der Werke Jean Pauls könne diese Wiederholung den höheren, gegründeteren und gerechteren Wert der Originalität verdrängen und unscheinbar machen.

Jean Paul scheint sich diese Einwände zu Herzen genommen zu haben; denn in dem folgenden Roman, dem „Titan" (1800—1803), kommt er von der Nachahmung Sternes im Verlaufe der Arbeit immer mehr ab. Parallel mit dieser Abkehr von dem englischen Humoristen geht die allmähliche Überwindung der bodenlosen Sentimentalität und die Hinwendung zu einer kräftigeren Darstellungsweise. Die einzelnen Bände des „Titan" bezeichnen Etappen in dem Umschwung zum Besseren. Der erste (1800) weist mit seiner übertrieben zarten Psychologie und Motivierung, seinen phantastischen Träumereien und melancholischen Grabgedanken noch ganz den Charakter

des „Hesperus“ auf. Das Herrenhutertum, welches Hippel in seinen „Lebensläufen“ verherrlicht hatte, tritt auch hier wieder bedeutsam hervor. Der Hofprediger Spener, der schon im Namen an den Verfasser der „Pia desideria“ erinnert, ist nur eine Fortsetzung des Emanuel-Typus, und Lilar wird so geschildert wie Maiental; nur gesellen sich noch gespenstische Momente hinzu. Wie Klotilde beklagt auch Liane ohne Unterlaß eine verstorbene Freundin und sehnt sich ihr nach ins Jenseits; das Grab ist auch hier wie bei Hippel eine für hohe Empfindungen besonders erlesene Stätte. Auf den Gräbern des herrenhutischen Friedhofs wird die Freundschaft zwischen Albano und Roquairol geschlossen, und über dem Grabe Lianens, das ein beliebter Wallfahrtsort wird, gesteht später Idoine dem Helden ihre Liebe.[1]) Auch noch im zweiten und dritten Bande werden wir in dieser Sphäre eine Zeitlang festgehalten, und mit der Todesszene Lianens, die ja ohne Frage von hoher poetischer Schönheit ist, nimmt der Dichter die Tränendrüsen der Leser doch etwas zu lang in Anspruch.

Ein frischeres und freieres Leben atmet aber der vierte Band (1803); die südliche Szenerie wird mit glühenden Farben gemalt, und in Linda führt Jean Paul seine lebensvollste Frauengestalt ein. Der heitere Himmel Italiens hat dem Helden die ätherischen Schwingen abgestreift, und zuletzt macht der Dichter sogar Miene, uns in die Welt der Taten einzuführen: Albano will auf der Seite der Franzosen für die Ideen der großen Revolution kämpfen; freilich führt er sein Vorhaben nicht aus. Der „Titan“ hält einen Vergleich mit dem „Wilhelm Meister“ aus. Ist der Ideengehalt in Goethes Roman reicher und seine Weltanschauung reifer, so werden wir uns nicht verhehlen, daß durch die absichtlich zur Schau getragene Nüchternheit und die kühle Behandlung der Liebe doch auch die rein poetische Wirkung etwas erkältet wird, während Jean Paul durch seinen immer noch jugendlichen Enthusiasmus stark suggestiv wirkt und auch durch die Verwicklungen der Handlung zu spannen vermag. Daß trotzdem

---

[1]) Diese letzte Partie des „Titan“ scheint mir stark vom „Wilhelm Meister“ beeinflußt zu sein, wie denn Idoine deutlich die Züge Theresens sowohl als auch Nataliens trägt.

ler „Wilhelm Meister“ das bedeutendere Werk ist, muß auch ler Verehrer Jean Pauls zugeben; es hier näher darzutun, würde zu weit führen.

Noch deutlicher ist die Abkehr von der Überschwenglichkeit und Maßlosigkeit im Stil, der eine energische Hinwendung zu größerer Objektivität zeigt. Schon im ersten Bande ist las subjektive Hervortreten des Dichters und die Abschweifungsmanier im Vergleiche zum „Hesperus“ eingeschränkt. Die Vorrede steht zwar wie in der „Empfindsamen Reise“ wieder mitten im Texte (des 9. „Zykels“) als „Antrittsprogramm“ und bringt wie im „Hesperus“ erkünstelte Voraussetzungen über die Entstehung des Werkes, aber später kommt der Dichter selten darauf zurück. Mit den Kapiteln (Zykeln) wird wieder hie und da ein Spiel getrieben (vgl. z. B. den Schluß des 27. und den Anfang des 28. Zykels), an Extrablättern fehlt es auch nicht ganz (unter diesen haben wir z. B. die „Zehn Verfolgungen des Lesers“ im 35. Zykel, die ihren Titel mit Recht tragen), und Auseinandersetzungen mit dem Leser sind gleichfalls nicht selten, doch sind sie meist ganz kurz und treten verhältnismäßig diskret hervor. Auch die „Paraphrasen“, die wunderlichen Bilder und die übrigen eben näher erörterten Mittel der humoristischen Darstellung sind weniger häufig, die Einmischung der Gelehrsamkeit macht sich nicht so störend bemerkbar. Der zweite und dritte Band bedeuten einen weiteren Fortschritt auf der eingeschlagenen Bahn, und der vierte Band ist fast völlig objektiv gehalten. Es war eine ungemein glückliche Stunde, in der Jean Paul der Gedanke kam, die dem vierten Bande zugedachten Abschweifungen und Extrablätter zu einem angeblich „komischen“ Anhang zu vereinigen. Der „aufgeweckten Köpfe“, die nach seiner Ansicht (Vorrede zum vierten Band) „den bunten, losen Staub der Abschweifungen für buntes Gefieder“ angesehen haben würden, dürften schon damals wenige gewesen sein. Jean Paul hat sich später, am Abschluß seiner dichterischen Laufbahn (in der Vorrede zur 2. Auflage der „Mumien“, wie er die „Unsichtbare Loge“ mit autokritischer Spitze nannte), darüber beklagt, daß es ihm an einsichtigen Kritikern gefehlt habe; seine Verehrer hätten von seinen Fehlern ge-

schwiegen, und die Unterschätzung seitens seiner Gegner habe ihn zum Widerspruch gereizt. Wenn aber die Nicolai und Genossen kein anderes Verdienst um Jean Paul hätten, als daß sie ihn von seiner Abschweifungsmanier und den subjektiven Ausschreitungen im Stil allmählich abgebracht haben, so wäre dieses ihr Verdienst doch kein geringes. Man denke sich nur einmal die einzelnen Teile dieses unleidlichen, aber an dem Ort, wohin ihn der Dichter endlich gestellt hat, unschädlichen „komischen Anhangs" nach Art des „Hesperus" in den prachtvollen Schlußband des „Titan" eingestreut!

Die endlich eroberte Objektivität des Stils ist es auch, die uns heute die „Flegeljahre" (1804/5) als das gelungenste Produkt der Jean Paulschen Muse erscheinen läßt. Der allgemeine Charakter der Dichtung ist zwar ein idyllischer, aber die ganze Anlage weist sie in die Gattung der Bildungsromane. An persönlichem Eingreifen des Dichters in die Handlung fehlt es zwar auch hier nicht ganz: Jean Paul ist der vom Haslauer Magistrat nach der Verfügung des van der Kabelschen Testaments offiziell bestellte Biograph der beiden Harnisch und erhält für jedes Kapitel ein Stück aus der vom Testator für diesen Zweck bestimmten Naturaliensammlung. Aber gerade hier gibt sich diese Voraussetzung sehr ungezwungen und ist nicht ohne Reiz, während in den früheren Romanen die Berufung auf offizielle Nachrichten keineswegs als eine glückliche Einkleidung angesehen werden kann. Weniger zu billigen ist es schon, daß sich Vult als den Verfasser der „Grönländischen Prozesse" erklärt, und daß der Dichter Walt sentimentale „Streckverse" vorliest, die ganz an die Art des „Hesperus" gemahnen. Sonst ist aber der Einfluß Sternes im Stil gänzlich zurückgedrängt, die Darstellung ist von einer fast Wielandschen Leichtigkeit und Frische. Hie und da finden sich noch Reminiszenzen aus früheren Romanen — so wählt der Dichter als Ort der Erkennungsszene zwischen den beiden Brüdern wieder einen herrenhutischen Friedhof —, aber der Gesamtcharakter ist doch behagliche Laune und paradiesische Heiterkeit. Auch in den Charakteren bezeichnen die „Flegeljahre" einen bedeutenden Fortschritt. Der Dichter reflektiert weit weniger über den Charakter und

die Handlungen seiner Personen, sondern sucht mehr jenen durch diese zu illustrieren.

Das Studienheft zu den „Flegeljahren", das neuerdings J. Müller aus dem literarischen Nachlaß des Dichters mitgeteilt hat („Euphorion", VII, 61—78), zeigt uns, wie genau Jean Paul über seine Charaktere nachgedacht hat und wie er sich seiner Vorbilder und Muster vollkommen bewußt war. Walt nennt er hier einen phantastischen Charakter wie der Oheim aus Sterne und Schoppe, er will ihn auch durch das „komische Sternische Wachsen des Redefeuers" charakterisieren. Das träumerische Wesen Walts hat in der Tat etwas Sternisches an sich. Wie Onkel Toby nichts als seine militärischen Studien im Kopfe hat und durch die entlegensten Dinge an sie erinnert wird, so trägt Walt seine Träume in die Wirklichkeit hinein und setzt bei den anderen Personen immer seine eigenen Gefühle und Gesinnungen voraus. Auch für das „komische Sternische Wachsen des Redefeuers" fällt es nicht schwer, Beispiele zu finden. Man denke an die Tischgespräche beim Wiegenfest des Kaufmanns Neupeter (Nr. [= Kapitel] 23) oder an die Ausbrüche Walts, als ihn Vult daran hindern will, für Flitte Bürgschaft zu leisten (Nr. 54). Weniger klar ist mir, was Jean Paul unter „Yoricks Mixtur des Geistigen und Leiblichen" versteht. Sollte er damit die idealistische Auffassung meinen, die Walt auch den prosaischesten Dingen entgegenbringt, dann kann man dafür auf jeder dritten Seite der „Flegeljahre" Beispiele antreffen. Auch Vult ist nach des Dichters Angabe ein englischer Humorist, „mehr Sternisch als Schoppisch", d. h. von mehr Gemüt und milderer Weltanschauung als Schoppe. An den Onkel Toby erinnert aber auch der Vater Harnisch mit seiner Leidenschaft für Rechtsstudien, die sein Steckenpferd bilden. Nicht minder verrät eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm der prosaische Kaufmann Neupeter, der wieder ganz von seinen geschäftlichen Interessen beherrscht wird. Wie Onkel Toby aus jedem Gespräche ein Wort aufschnappt, sobald es nur halbwegs geeignet ist, sich mit den ihn beherrschenden Zwangsvorstellungen zu assoziieren, so ruft auch Neupeter mitten in das philosophische Gespräch des Grafen Klothar mit dem Kirchenrate Glanz, als ihm das Wort

„Spekulation“ ins Ohr fällt: „Mr. Voigtländer, die 23 Ellen Spekulation haben Sie doch heute gebuchet?“

Wir sehen also an diesen vier Romanen, daß der Einfluß Sternes und Hippels, der in den ersten beiden mit den Händen zu greifen war, allmählich schwindet. Daß wir heute den „Titan“ und die „Flegeljahre“ unter Jean Pauls Werken am höchsten stellen, hat seinen Grund zum guten Teil darin, daß er in ihnen die Ausschreitungen des humoristisch-subjektiven Stils, zu denen ihn in der „Unsichtbaren Loge“ und im „Hesperus“ die Nachahmung Sternes geführt hatte, zurück drängte. Wie fast jeder Nachahmer überbietet er anfangs sein Vorbild in seinen Eigentümlichkeiten. Wie die Nachahmer Wolframs von Eschenbach im 13. Jahrhundert die charakteristischen Seiten im Stile des Meisters übertrieben, sich in seiner Dunkelheit und drastischen Bildersprache gefielen und gelehrte Exkurse in die Erzählung einmischten, so ahmt Jean Paul sein Vorbild in allen Einzelheiten allzu reichlich nach. Fällt es uns heute schon schwer, den „Tristram Shandy“ in einem Zuge auszulesen, so wirkt die subjektive Manier in den umfänglicheren Romanen Jean Pauls noch ermüdender, zumal da Jean Paul in Hinsicht der Leichtigkeit und Eleganz des Stils hinter seinem Muster weit zurückbleibt; äußerlich ist Sterne leicht nachzuahmen, doch mit Erfolg wird sich in seiner Manier nur derjenige versuchen können, der, wie etwa Wieland, einen leichten und graziösen Stil von Haus aus mitbringt. Vor allem ist es aber verfehlt, Sternes Schreibart in ernsten, ja pathetischen Romanen, wie es die Bildungsromane Jean Pauls sind, anzuwenden. Einerseits ist der Dichter mit der ganzen Seele an den Empfindungen seiner Personen beteiligt und schildert sie in enthusiastischer Weise, anderseits treibt er mit seiner Erzählung und dem Leser ein loses Spiel und zerstört den poetischen Effekt seiner eigenen Schilderung. Wenn sich Wieland in den „Abderiten“ des Sterneschen Stils bedient, so ist dies mit Rücksicht auf den an und für sich komischen und ironischen Stoff kein Nachteil; bei der Anlage und den Themen der Jean Paulschen Romane muß aber diese Nachahmung einen direkten Widerspruch zwischen Inhalt und Form hervorrufen, der doch kaum auf die parodistische Absicht des Dichters zu

ückzuführen ist. Die Handlung des „Tristram Shandy“ ist ast gleich Null, die „Empfindsame Reise“ ist eine lose Aninanderreihung kleiner Abenteuer; in beiden ist es dem Autor ıur um eine bequeme Form zu tun, seinen Witz frei spielen u lassen. Auch bei Jean Paul dient zwar die Handlung nur lazu, seine Lehren zu illustrieren und Gedanken zu veranchaulichen, gleichwohl bietet er uns aber eine ganz ernste Erziehungsgeschichte eines jungen Mannes, der Versuchungen ınd Prüfungen unterworfen wird. Doch der Dichter reißt uns ortwährend aus dem Zusammenhange der Begebenheiten heraus, ım uns in Abschweifungen gänzlich belanglose und mit der Erzählung in keiner Verbindung stehende Fakta und Erwägungen mitzuteilen, treibt mit den erzählten Begebenheiten elbst Scherz und drängt uns das Interesse für seine privaten Verhältnisse auf. So wird der Dichter unfreiwillig sein eigener Parodist. Wenn er mit dieser Mischung von Ernst und Scherz las wirkliche Leben abzuspiegeln glaubt, so ist dagegen einuwenden, daß er sie keineswegs aus seinen Charakteren mit Notwendigkeit hervorgehen läßt, sondern — ich habe hier ıamentlich die ersten zwei Romane im Sinne — entweder selbst nit seinen Reflexionen den Spaß vertritt oder beide Elemente ınglaubwürdig in einer Seele vereint. So können wir z. B. an Charaktere wie Viktor nicht recht glauben, weil uns die Mischung von Empfindsamkeit, philosophischer Anlage und Humor, wie sie der Held des „Hesperus“ zeigen soll, unnatürlich erscheint. Die Berufung auf den Dichter selbst, der ja, wie eben seine Werke zeigen, nur die entsprechenden Seiten seiner Individualität hervortreten läßt und seine Helden zu Abbildern seiner eigenen originellen Persönlichkeit macht, scheint mir nicht stichhaltig. Denn weder war es ihm selbst mit der Empfindsamkeit so sehr ernst wie seinen Helden, noch mochte bei ihm in der Wirklichkeit die satirische Laune und das Behagen an witzigen Kontrasten so unmittelbar auf die tiefste Rührung gefolgt sein. Bis zu einem gewissen Grade sind diese Elemente, ja auch noch andere dazu, gewiß vereinbar, doch muß sich die Phantasie Zügel anlegen, wenn sie nicht zu unwahrer Phantasterei ausarten soll. So verdanken denn der „Titan“ und noch mehr die „Flegeljahre“ ihre Wirkung neben

der größeren poetischen Reife des Autors auch hervorragend der Zurückdrängung der subjektiv-humoristischen Erzählungsweise.

Parallel mit der Entwicklung Jean Pauls auf dem Gebiete des Romans laufen die humoristischen Idyllen einher, diese Schöpfungen des spezifisch Jean Paulschen Humors. Sie sind wie die großen Bildungsromane größtenteils Selbstdarstellungen. Die Jugendeindrücke und die Erlebnisse während seiner Hofmeisterzeit geben dem Dichter den besten Stoff, die Landgeistlichen und Pädagogen sind seine Lieblingsfiguren. Goldsmiths „Landprediger" und später die Idyllen Vossens haben die Gattung beliebt gemacht, auch Hippel gibt uns im ersten Bande seiner „Lebensläufe" eine prachtvolle Erzählung von seiner Jugend und eine Schilderung seines Vaterhauses. Wenn er jedoch ziemlich objektiv berichtet und diese Zeit der Charakterentwicklung und Erziehung vom Standpunkte des reifen Mannes betrachtet, so steht Jean Paul auch hier mitten unter seinen Personen. Dieser Wuz und dieser Fixlein liegen weitab von den patriarchalischen Gestalten Goldsmiths oder dem salbungsvollen Pastor Vossens und dem philosophischen Pfarrer Hippels; das innige Gefühl, mit dem sich der Dichter in die beschränkten Verhältnisse seiner Figuren versenkt, ist sein spezielles Eigentum. Die Rührung, mit der er seine Gestalten ansieht, ist auch verschieden von der Sterneschen Empfindsamkeit. Die grenzenlose Vergnügtheit, in die sie bei jedem unbedeutenden Anlaß geraten, entfernt sie gleich weit von dem weichlich empfindsamen Yorick wie von den objektiver gehaltenen Figuren Goldsmiths. An Hippel erinnern aber noch die Grabgedanken, welche häufig mitten in diese Bilder idyllischen Friedens eingestreut sind. So springt der Dichter im „Schulmeisterlein Wuz" von der Schilderung der Hochzeit gleich über zum Tode des Helden; er besucht sein Grab und stellt elegische Betrachtungen über Menschenschicksal an. Wie nach der Hochzeit beim Pfarrer von L. in den „Lebensläufen" die Festgäste sofort den Weg zu Minchens Grabe nehmen, so pilgern die Eheleute im „Quintus Fixlein" (1796) vom Hochzeitsmahl direkt zu den Gräbern von Fixleins Eltern. Wie die Personen in den „Lebensläufen" den Tod fortwährend vor

Augen haben, so vergällt dem glücklichen Fixlein die Erwartung des Todes das Leben.

Im Stil steht Jean Paul auch hier unter dem Einfluß Sternes. Er greift wieder persönlich in seine Erzählung ein. Im „Wuz" wohnt er in der Stube des Helden, im „Quintus Fixlein" spielt er die Rolle, zu der er sich im „Hesperus" hat aufschwingen lassen, als Sohn des Flachsenfingischen Fürsten Jenner, kommt zu des Helden Investitur und gibt die Zettelkästen, die sich dieser über sein Leben angelegt, heraus. In derselben Rolle erscheint er in dem blasseren „Jubelsenior" (1797); er kommt ins Pfarrhaus, um die Botschaft von der Ernennung des jungen Ingenuin zum Pfarrer mitzuteilen und sich mit seinen Personen zu freuen. Wie Sterne erwägt er, wann er mit der Feder Fixleins Geschichte bis zur Gegenwart heraufgeführt haben werde. Der Vortrag dieser Idyllen ist ebenso wie der der großen Romane völlig subjektiv; überall teilt der Autor seine eigenen Gefühle gegenüber den erzählten Begebenheiten mit und macht sich zum Vermittler zwischen seinen Personen und dem Publikum. Doch tritt im „Fixlein" diese Manier schon weniger hervor als etwa in der „Unsichtbaren Loge" und nimmt im Verlauf der Erzählung ab. An Einmischung der Gelehrsamkeit fehlt es auch in den Idyllen nicht, doch in der Schilderung des Lebens eines Gelehrten wie Fixlein tritt diese Unart nicht in so unangenehmer Weise hervor wie in den Romanen.

Auch die anderen Mittel des subjektiv-humoristischen Stils, die wir in den großen Romanen beobachtet haben, kehren hier wieder. Die „Paraphrasen" und barocken Bilder sind auch hier wieder durchgehende Eigentümlichkeiten des Stils; vgl. z. B. „Fixlein", S. 64: „Pfarrer da zu werden, war ein mit Lindenhonig überstrichener Gedanke, der in der Geschichte nur noch einmal vorkommt, nämlich in Hannibals Kopf, als er den hatte, über die Alpen zu schreiten, d. h. über Roms Türschwelle", oder S. 68: „Er blieb absichtlich seine eigene Ausgabe auf sonntägigem Velinpapier, ich meine: er zog den Sonntagsrock sogar unter dem Gebetläuten nicht aus". Auf Sterne selbst wird hie und da angespielt, z. B. „Fixlein", S. 84 auf die Hypothese Tristram Shandys, daß Kleider, und auf die

Walter Shandys, daß nomina propria auf den Menschen zurückwirken.[1])

Zwischen den Bildungsromanen und den humoristischen Idyllen in der Mitte steht der „Siebenkäs“ (1796/7). Er führt eine Grundidee durch wie die Bildungsromane und zeigt eine ähnliche Charakterzeichnung wie diese, doch die genrebildliche Ausführung bringt ihn den Idyllen näher, weshalb er auch in diesem Zusammenhang behandelt sei. Sterne wird hier wiederholt zitiert, so wird S. 95 der satirische Brief des Helden an Venner mit den Schriften der „drei lustigen Weisen aus London“ (Butler, Swift und Sterne) verglichen, und Leibgeber nimmt S. 344 aus der Bibliothek einen Band „Tristram“, um sich damit unter den nächsten Baum zu legen; der Dichter mochte sich selbst den Genuß der von ihm verherrlichten Bayreuther Parkanlagen durch die Lektüre seines geliebten Engländers versüßt haben. Siebenkäs stellt sich ferner unter ein Freskobild, das Yorick neben der armen flötenden Maria und ihrer Ziege darstellt, um der Geliebten seine sentimentale Stimmung anzudeuten. In der Tat nähert sich der Charakter des Siebenkäs dem Yoricks in der „Empfindsamen Reise“ mehr als Fenk oder Schoppe. Er ist wie Yorick ein Mann mit zwei Seelen in der Brust, der satirischen und der sentimentalen. Der Dichter gibt ihn für den Verfasser der „Auswahl aus des Teufels Papieren“ aus, und wirklich sind seine Reden oft in dem bilderreichen Stile der „Teufelspapiere“ geraten und mit gesuchtem Witz gepfropft. Sonst ist aber die Handlung sowohl als die Charakterzeichnung sehr originell;[2]) nur der Stil ist der alte subjektive aus den Zeiten der „Unsichtbaren Loge“. Alle die Mittel des Witzes, die wir an diesem Roman und dem „Hesperus“ einzeln beobachtet haben, finden sich in reichstem Maße angewendet.

Eine entschiedene Abwendung von Sterne und Hippel be-

[1]) Die Namengebung verfolgt indes auch bei Jean Paul zum Teil den Zweck, den Charakter der Person anzudeuten, eine Eigentümlichkeit, die ihm (wie manche andere) sein Schüler W. Raabe bis zum Überdruß nachgeahmt hat.

[2]) Der Name Natalie erinnert wohl an den „Wilhelm Meister“, aber die Analogien in ihrem Charakter führen uns nicht sehr weit.

eichnen die **komischen Erzählungen** aus des Dichters letzter ichaffensperiode. Während sich in den ersten Idyllen der Gegenatz zwischen Wirklichkeit und Ideal in Humor auflöst und in Wuz, ein Fixlein in ihrer beschränkten Existenz wirklich lückselig sind, sind es Fibel, Katzenberger, Nikolaus Marggraf nur in der Einbildung. Die fixe Idee, welche sie alle egiert, hat zwar Ähnlichkeit mit dem Steckenpferd, das Sterne einen Personen zu geben liebt, aber die ganze Ausführung rinnert viel mehr an das Muster des „Don Quijote", namentich im „Feldprediger Schmelzle" und im „Komet", während Figuren wie Katzenberger vor allem durch Smollet, den Prügelichter, angeregt sind; eine ähnliche Figur fand Jean Paul llerdings auch in seinem geliebten „Tristram Shandy" in Dr. Slop vor. Einzelne Züge aus Sterne sind freilich auch in liese letzten Erzählungen eingeflossen, und für den „Fibel" und den „Komet" hat diese Einflüsse Schneider („Jean Pauls Altersdichtung", S. 76—79) nachgewiesen, wenn auch nicht alle seine Aufstellungen schlagende Beweiskraft haben. Abschweifungen und Reflexionen über diese Abschweifungen finden sich zwar auch in diesen Erzählungen, die Einmischung der Gelehrsamkeit ist auch hier groß, der Dichter spielt auch hier überall als handelnde Person mit, aber der Stil ist doch objektiver, und wenn Jean Paul im „Komet" (S. 300) behauptet, daß er Swift und Sterne vielfach nachgeahmt und bestohlen habe, so gilt dies am wenigsten von diesen letzten Erzählungen. Die groteske Charakterzeichnung und die durchgehend ironische Haltung des Stils liegt nicht in der Natur Sternes. Dagegen macht sich hier zugleich mit J. G. Müllers „Siegfried von Lindenberg" der Einfluß der ganz verwandten „Kreuz- und Querzüge" Hippels geltend,[1]) von denen Jean Paul früher keine Notiz genommen zu haben scheint. Schon die Hinwendung zu solchen schwachen Mustern zeigt, daß seine Schaffenskraft im Sinken begriffen ist. Mit dem „Titan" und den „Flegeljahren" hatte er sich ausgegeben, seine Schwungkraft ist erlahmt, und das Kommandieren der Poesie hat der große Manierist doch nicht so in seiner Gewalt wie der echte Künstler Goethe. Wohl fesselt noch „Fibel" durch idyllische Einzel-

[1]) Vgl. Schneider a. a. O. S. 195/6.

heiten, doch der „Komet“ steht zum „Titan“ in einem ähnlichen Verhältnis wie Goethes „Wanderjahre“ zum „Werther“ und den „Lehrjahren“; nur vermissen wir hier den hohen Ideengehalt, der uns in Goethes Spätling zum Teil für die künstlerischen Schwächen entschädigt.

Zusammenfassend können wir sagen, daß der Einfluß Sternes sowie Hippels, der in den ersten Werken Jean Pauls auf Schritt und Tritt zu beobachten ist, allmählich immer geringer wird. Richter emanzipiert sich im Laufe seiner Entwicklung sowohl von der Formlosigkeit und dem subjektiven Stil des Engländers als auch von der pietistischen Schwärmerei und melancholischen Grabtendenz des Königsberger Dichters. Die Reflexionen des Autors sowohl als seiner Personen, die in den ersten Werken vornehmlich das Mittel der Charakteristik waren, nehmen zugunsten einer objektiveren und plastischeren Darstellungsweise immer mehr ab. Wenn das Vorwalten des subjektiven Stils in Werken wie die „Unsichtbare Loge“ oder der „Hesperus“ einen Widerspruch zwischen Form und Inhalt hervorrief, so bringt der Dichter seinen Stil in den späteren Werken in größeren Einklang mit ihrem Ideen- und Empfindungsgehalt.

Wir sehen also, daß die Nachahmung Sternes und die Anlehnung an Hippels sentimentale Reflexionen auf die Schriften des Dichters von durchaus nachteiligen Folgen gewesen ist. Von diesem Standpunkte läßt sich eine geradere Linie in die Produktion Jean Pauls bringen, als man bisher gefunden hat. Die Werke von der „Unsichtbaren Loge“ bis zu den „Flegeljahren“, vom „Wuz“ bis zum „Siebenkäs“ lassen eine allmähliche Überwindung einerseits der Formlosigkeit und Willkür Sternes, anderseits der tränenseligen Sentimentalität und weltflüchtigen Melancholie erkennen, welcher er im Anschluß an Hippels Werke lange Zeit gehuldigt hat. Leider findet er dann keine neuen Töne mehr und vermag sich nicht auf der Höhe zu behaupten. Viel hat er uns gegeben, aber seine Entwicklung hätte viel reicher sein können, wenn ihn nicht falsche Theorien beirrt hätten und verständige Freunde und Kritiker ihm zur Seite gestanden wären.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXVIII.

Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin und ihre Nachbildung durch Goethe.

Von
Camilla Lucerna.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Die südslavische Ballade von

Asan Agas Gattin

und

ihre Nachbildung durch

Goethe.

Von

Camilla Lucerna,

Lehrerin am Landes-Mädchenlyzeum zu Agram.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1905.


Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorbemerkung.

Goethes Nachbildung der südslavischen Ballade von Asan Agas Gattin kann erst dann allseitig beurteilt werden, wenn der Sinn des Originals klargelegt ist. Dies versucht vorliegende Monographie, deren bescheidene Ergebnisse auch für den Mittelschulunterricht nicht ohne praktisches Interesse sein dürften. Gelang es mir mit Hilfe höchst schätzbarer Vorarbeiten in dieses entlegene Winkelchen der Goethe-Philologie eine etwas größere Klarheit zu tragen, so darf ich auch die Hoffnung hegen, gleichzeitig einem edlen und mächtigen poetischen Motiv zu seinem Recht auf Verständnis verholfen zu haben. Den Mut und die Methode zur Ausführung der kleinen Arbeit verdanke ich Herrn Hofrat Prof. Dr. J. Minor; unterstützt wurden meine Bemühungen in gütigster Weise von Herrn Prof. Dr. F. pl. Marković, der mir u. a. die Meinungen hervorragender Sprachkenner über Eigentümlichkeiten des Textes mitteilte, und dessen Beitrag zur Ästhetik der Ballade und Romanze (Rad CXXXVIII, Agram 1899) mir das Verständnis des behandelten Stückes erschlossen hat. In unermüdlicher, wahrhaft schwesterlicher Teilnahme hat auch Fräulein J. Truhelka meine sprachlichen Kümmernisse zu lindern gesucht. Etwaige Fehler habe ich allein zu verantworten. Herrn Geheimrat Dr. B. Suphan bin ich für eine in eingehendster Weise erteilte Auskunft sehr verpflichtet. Ich hatte ferner das Glück, von Herrn Prof. Dr. F. Muncker Ratschläge zu Verbesserungen im ganzen, von Herrn Prof. Dr. A. Musić Winke zu Korrekturen im einzelnen zu empfangen. Genannten und Ungenannten vermag ich nur durch den Eifer zu danken, womit ich meine eingeschränkten Kräfte im Dienst des Wahren anzuwenden trachte.

Agram, November 1904.

C. Lucerna.

Inhalt.

I. Würdigung des Originals.

Die südslavische Ballade,[1]) die sich unter dem Titel „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga“ zuerst in Herders Volksliedern, dann unter Goethes vermischten Gedichten findet, bietet in ihren äußern Schicksalen wie ihrer innern Art und Eigentümlichkeit nach so viel des Fragwürdigen, daß eine erneute, möglichst allseitige Behandlung des Gedichtes kaum einer besondern Rechtfertigung bedarf. Der Ehrenplatz, der diesem schlichten Volksgesang in dem von deutschen Dichtern und Denkern gegründeten Reiche der Weltpoesie

---

[1]) Redaktionen und Übersetzungen:

I. Fortis, Viaggio in Dalmazia, Venet. 1774. Sitten der Morlaken, Bern 1775. Reise nach Dalmatien, Bern 1776. Reise zu den Morlaken, Bern und Lausanne 1792. Voyage en Dalmatie, Bern 1778, hieraus Lettres sur les Morlaques und Lettre de l'Abbé Fortis. Travels into Dalmatia, London 1778.

II. Vuk, 1. pjesnarica, Wien 1814. 2. Srp. nar. pjesme, Wien 1846. 3. Belgrader Ausgabe 1894, III, 513 mit Aufnahme einer entstellenden Konjektur.

III. S. Karaman, Slovinac 1882 und Marjanska Vila, Spalato 1785.

IV. Miklosich, Über Goethes Klagegesang von der edlen Frauen des Asan Aga, Wien 1883, Sitzungsbericht der K. Ak. phil.-hist. Kl. CIII. Bd., 2. Heft, S. 418 f.

Deutsche Übersetzer: Werthes, Goethe, Talvj und Gerhard; als französische werden Ch. Nodier, E. Voïard, P. Mérimée und A. Dozon, als englische Walter Scott und J. Browing genannt. Russisch von Vostokow, auch in andern slavischen Idiomen und in magyarischer Sprache erschienen (Miklosich a. a. O. 458 f.). Der Dalmatiner Ferrich hat das Lied sogar in lateinische Hexameter gekleidet. (Uxor a viro repudiata, dum alii a fratre nuptum datur, prae dolore moritur, in der Epistel an Johannes von Müller, Ragusa 1798.)

eingeräumt worden ist, erklärt sich zunächst als bedingt durc
die Strömung der Zeit. Aber es sieht doch aus, als reich
die flüchtige Vorliebe des gebildeten Europa für poetisch
Lebensäußerungen eines „Naturvolkes", ja als reiche selb
das günstige Vorurteil, das der Ballade durch die Aufnahn
in Goethes Werke gesichert war, nicht hin, um die Beachtun
verständlich zu machen, die ihm als einem Musterstück sein
Gattung gezollt worden ist. Der Grund für seine Wer
schätzung liegt vielleicht tiefer. Das Lied enthält ein neu
tragisches Motiv. Freilich ist dieses nicht in Worten en
wickelt, auch ist unser Verständnis durch Übersetzungsfehl
und durch das Fremdartige, Fernabliegende der Sitten erheblic
getrübt. Ferner sind wir ja leider gewöhnt, zu wenig We
auf die Handlung zu legen, wir haben das Buch und di
Lettern vor uns, nicht in Laute gekleidetes Leben. Aber wen
selbst die ersten, die sich mit dieser Ballade befaßten, ihre
Inhalt nicht klar zu entwickeln vermochten, so tat dies de
Stärke des empfangenen Eindrucks nicht viel Abbruch.

Schon Fortis, der als Mann der Wissenschaft an de
Sprunghaften, Unvollständigen der volkstümlichen Erzählung
weise Anstoß nahm, wählte diese Geschichte mit Bedacht al
Schmuckstück für sein zweites Reisewerk, weil sie ihm be
condotto e interessante erschien (I, 89). Wie sorgsam er b
der Wahl verfuhr, zeigt seine Strenge gegen Kačić (II, 110

Bezeichnend ist ferner die Stellung, die dem Gedicht i
den Volksliedern (1778, I, 309 ff) zugewiesen wurde.

Herder hat die Kühnheit gehabt, diesen „edlen Gesang
von der verkannten Gattin des slavischen Mohammedaners dich
neben die herrlichsten Schöpfungen Shakespearescher Fraue
tragik, neben die Desdemona- und Opheliaszenen zu setze
Er bildet dort, am Ende des ersten Teiles der Volkslieder
den ruhigern epischen Schlußsatz zu jenen markerschütternde
lyrisch-dramatischen Melodiengängen, deren Sinn todbringend
Liebe ist. Desdemona wird von der Hand des verblendete
Gatten getötet; Ophelia, deren Vater durch den irregeleitete
Degenstoß des zu schrecklichem Richteramt berufenen Geliebte
fiel, findet im Wahnsinn den Wellentod. Der Dolch, der di
edle Frau des Asan Aga ins Herz trifft, ist ein Wort ihre

errn, des Vaters ihrer Kinder. Daß die Grausamkeit ihres
ebieters nur die finstre Form einer dumpfen, sich selbst und
hren Gegenstand verkennenden Liebe sein kann, daß also hier
er Volksmund nicht bloß eine traurige, sondern eine tragische
egebenheit verewigt hat, konnte Herder aus der ihm vor-
iegenden Fassung der Ballade mit dem Verstande kaum er-
ennen. Aber sein unvergleichliches Gefühl für alle Keime
nd Erstlingssprossen der Humanität, jener Tast- und Tonsinn,
er ihm die innere Form und den Gang aller echten Gesänge
rotz sprachlicher Dunkelheiten zur Wahrnehmung brachte,
at auch dem Klaggesang eine Stelle zuerkannt, die ein
erzensurteil voraussetzt und vertritt.

Goethe hat den Klaggesang als Jüngling nachgebildet,
ls reifer Mann zum ersten Stück der zweiten Sammlung seiner
edichte bestimmt und als Greis wiederholt erneute Freude
aran bekundet. Die Gründe der Einordnung (Schriften VIII,
77 ff.) sind vorwiegend formaler Natur.[1]) Das Gedicht bildet
er Gattung nach kein Glied einer Gruppe und ist von größerem
Umfang, deshalb steht es voran. Doch schließt es sich an die
olgenden schon durch den Titel. Auf den Klaggesang folgt
Mahomets Gesang und der Gesang der Geister über den
Wassern. Aber auch das mohammedanische Element fand dabei
Berücksichtigung. Ferner paßt der Gesang mit seiner halb-
orientalischen Tracht einerseits zu dem Gleichnisartigen,
anderseits zu den Vorstellungen des Wandernden, Reisehaften,
die den bedeutendsten Stücken dieser Sammlung zugrunde
liegen. Auch finden sich Gedichte gleichen Metrums durch
dieselbe verstreut, und als Gegenstück zu dem leidvollen ersten
steht als letztes Gedicht wieder eine Nachbildung, das Preis-
lied auf die fröhliche Zikade. — Es ist eine Frage für sich,
ob alle diese zarten Bezüge dem Ordner bewußt geworden;
genug, daß sie da sind.

Anfangs der Zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts begann
sich Goethe mit der südslavischen Volkspoesie zu befassen.

[1]) Über die Prinzipien der Anordnung bei Herder und Goethe vgl. Suphan, Z. f. d. Ph. III, 465 ff., Scherer J. III, 159 ff., Düntzer in der Einleitung zu Goethes Gedichten in Kürschners D. N. L. und Goethes Vorschlag einer Anordnung der serbischen Lieder J. XII, 50.

Schon 1815 war ihm die pjesnarica des Serben Vuk Stefanović Karadžić und Kopitars Interlinearversion zugegangen.[1] Die handschriftliche Widmung lautet: „Dem Größten Deutschen sendet nebst dem Original des Klaggesangs von der edlen Frauen des Helden Hassan Aga auch die erste Lieferung Serbischer Volkslieder ein Slave.“ Goethe sah nun den Text des Liedes in cyrillischer Schrift vor sich, fand einige Wörter abweichend erklärt; somit konnte er glauben, eine ursprünglichere Gestalt desselben vor Augen zu haben.[2] Die Sammlung machte ihm keinen entschiedenen Eindruck. Zehn Jahre später aber ermöglichten ihm die Bemühungen Jakob Grimms, Vaters und Talvjs, sich an der Fülle der „Zart- und Kraftlieder“ zu erfreuen, die Vuk aus dem warmen Munde des Volkes aufgezeichnet hatte und nun „in Masse“ vor ein gebildetes Publikum zu bringen trachtete. Da wurde dem Dichter auch der Klaggesang wieder lieb und wert, nicht nur weil er offenbar den Anknüpfungspunkt für schätzbare persönliche Beziehungen bildete, sondern weil er ihm als die erste „treue“ Bestrebung derartige Lieder im Deutschen dem „Original“ nachzubilden nun wie ein verwehtes Samenkorn erscheinen mochte, das unerwartet hundertfältige Früchte trug.

Vor den acht Aufsätzen über serbische Nationalpoesie die Goethe in den Jahren 1825—1827 in Kunst und Altertum zum Abdruck brachte, liegt ein Aufsatz „Serbische Literatur“ (W. A. 41, II, 463 ff.), der zuerst dem dritten Heft des vierten Bandes zugedacht war, welches die von Jakob Grimm übertragene „Erbschaftsteilung“ enthielt. Diese Arbeit ist zwischen dem 22. Oktober und dem 7. Dezember 1823 entstanden, also kurz nach dem Besuche und auf Grund einer Liedersendung Vuks.[3] Der Besuch fällt nach Steigs Vermutung auf den 13. Oktober. Die Sendung war laut Tagebuch am 10. November eingetroffen. Am 13. November hat

---

[1]) M. Murko, Euphorion XI, 114.

[2]) Auch J. Grimm, Gött. gel. Anz. 1819, St. 58, verweist auf das bekannte köstliche Lied von Asan-Age, welches hier im richtigen Urtext S. 113—116 abgedruckt sei.

[3]) Vuk erzählt, Goethe habe ihn einzig gut aufgenommen (Archiv f. slavische Phil. II, 727).

as Tagebuch: Hinweisung auf die Göttingische Rezension er serbischen Lieder. Wahrscheinlich unterblieb der geplante Abdruck zunächst aus redaktionellen Gründen. Im ersten Heft des fünften Bandes von Kunst und Altertum kam dann ein von Vuk verdeutschtes Gedicht, der Tod des Kralewitsch Marko, heraus, und Goethe wollte im Anschluß hieran jetzt einen etwas längeren Auszug der Grimmschen Rezension einrücken. Die umredigierte Arbeit blieb jedoch abermals liegen.

„Wer sich mit nationellen Gesängen gern beschäftigt", sagt Goethe in diesem ungedruckten Aufsatz, „wird auch das Gedicht die Erbschaftsteilung im vorigen Hefte, so wie den Tod des Kralowitsch Marko in dem gegenwärtigen mit Anteil gelesen haben. Jenes ist dem der serbischen Nation sehr beliebten trochäischen Silbenmaße angeeignet, dieses buchstäblich übersetzt; hier durfte man nun an die Wortstellung nicht rühren, weil man fürchten mußte, die ganze Darstellungsweise zu zerstören." Von den Liedern, die er durch Vuk am 10. November erhalten hatte, heißt es: „Die Übersetzung ist wörtlich und tritt also aus dem wogenden wiegenden Charakter des ihnen so beliebten trochäischen Silbenmaßes heraus. Lassen sie sich einigermaßen dahin zurückführen, so teilen wir davon unsern Lesern mit." Die Stelle ließe sich dahin deuten, daß Goethe selbst Lust zu neuen Nachbildungen hatte. Und nun fährt er fort: „Wenn ich freilich bedenke, wie langsam das Gute sich der Welt einschleicht, wie lang es her ist, daß uns das Morlakische Lied von Asan Aka mich leidenschaftlich beschäftigte und wie wenig Umschritte jene einzig wahre Poesie in der sogenannten Gebildeten Welt gemacht, so entwickelt sich eine stille Freude darüber, daß noch so viel Ächtes im Geheimen waltet, von Schicksal aufbewahrt" — — — hier bricht die Handschrift ab. Das sind denn doch persönliche Töne. Da quillt gleich einer halbverklungnen Sage auch erste Lieb' und Freundschaft mit herauf. Der Ausdruck „leidenschaftlich" deutet auf ein Erzittern des Gemütes, wie es der alte Herr nicht immer gern erraten wissen wollte. Diese ganze Stelle des ersten Entwurfs ist denn auch in der zweiten Redaktion des Aufsatzes weggeblieben.

Seite 468 heißt es weiter: „Wir haben ganz unbedenklich

einen so langen Auszug aus den Göttingischen Anzeigen hier eingerückt, es gehen uns so viele Blätter durch die Hände, und wer überschlägt nicht manches Bedeutende. Mir aber, der ich in frühster Zeit das Klagelied der edlen Frauen des Asan Aga nachgebildet und diesem schönen Gedicht so manche Teilnahme erworben, muß angelegen sein, eine Sprache, die uns nun durch Grammatik, Lexikon und so viele Mustergedichte zugänglich geworden, dringender zu empfehlen.“ Nun erzählt Goethe man habe vor Jahren Serbier in Wien zur Mitteilung ihrer Nationalpoesien zu bewegen gesucht, und sie hätten sich dessen Verspottung fürchtend, geweigert. „Um sie nun zu überzeugen daß man auch bei uns ihre Dichtart zu schätzen wisse, legte man ihnen jene oben gemeldete ganz nahe am Text sich haltende Nachbildung des Liedes vor die Augen, woran sie Freude hatten, das Lied in der Ursprache mitteilten, wie es denn auch gedruckt worden ist und einige von mir nicht verstandene Worte ihre Deutung erhielten. So wirkt ein treues aus Herz und Sinn hervortretendes Unternehmen eine Weile fort und bringt in der spätesten Zeit die erwünschtesten Früchte.“

Hier liegt nun eine Täuschung vor. Bekanntlich hat Vuk — auf ihn und Kopitar bezieht sich obige Erzählung — keine Spur des alten Gesanges aufzufinden vermocht.[1]) Seine Quelle war Fortis, und er hat hieraus kein Hehl gemacht.[2] Talvj hat Goethe gegenüber den Irrtum aufgeklärt. Der Meister hatte ihr am 26. Mai 1824 sein Exemplar der pjesnarica (Original und Übersetzung) geschickt und gefragt, ob sämtliche Stücke sich in der neuen Sammlung wiederfänden. Fräulein v. Jakob antwortet ihm am 23. Juli (J. XII, 42) das Gedicht von der Gattin Hassan Agas sei u. a. nicht in die zweite Ausgabe aufgenommen, weil Vuk es erst von einer Serbin oder Morlakin selbst zu hören gewünscht. Er habe es aus Fortis' Reisen abdrucken lassen. Da ihr erster Besuch beim Meister laut Tagebuch am 18. Juni stattgefunden hatte ihre Antwort also späteren Datums ist, wird in der mündlichen

[1]) S. auch Murko, Goethe und die serbische Volkspoesie in der „Zeit“ 1899

[2]) Seine „Serbisierung der Vorlage“ besprachen Miklosich a. a. O. 418f. und Pavić, Rad jugoslavenske akademije XLVII, 98f.

Unterredung der Klaggesang keine große Rolle gespielt haben.[1]) Sie übersetzt ihn aber, zieht hierbei Fortis zu Rate,[2]) und Goethe weist dem Gedicht durch den Vorschlag zur Ordnung der serbischen Lieder vom 2. September 1824 seine Stelle unter den Familienliedern zwischen einem schauerlichen und einem heitern Gesange gleicher Gattung an. Am 9. und 10. Oktober sprach Fräulein v. Jakob wieder im Goethehause vor. Diesmal muß der Klaggesang einen Gegenstand des Gesprächs gebildet haben; denn Goethe bringt in dem Aufsatz über serbische Lieder, der Ende November 1824 zum Abschluß kam,[3]) nicht nur die Anekdote von den „Serbiern in Wien" in berichtigter Fassung, sondern er gibt auch eine Äußerung ab, die sichtlich auf eine Mitteilung Talvjs zurückgeht und mit dem zerstörten Glauben, der Klaggesang sei irgendwo im Volke noch lebendig, in einem erkennbaren Zusammenhang steht.

Es ist dies die oft mißverstandene Erwähnung der Gräfin Rosenberg. In der vielzitierten Stelle K. u. A. V 2.53 (W. A. 41, II, 148) heißt es nämlich: „Schon sind es fünfzig Jahre, daß ich den Klaggesang der edlen Frau Asan-Aga übersetzte, der sich in des Abbate Fortis Reisen, auch[4]) von da in den morlakischen Notizen der Gräfin Rosenberg finden ließ. Ich übertrug ihn nach dem beigefügten Französischen mit Ahnung des Rhythmus und Beachtung der Wortstellung des Originals." Richtig ist, daß jenes 1788 in Venedig erschienene Buch der Gräfin „Les Morlaques" den Klaggesang nicht enthielt, aber S. 177 wird darin der Volkssänger Papizza verwendet: „Il vous chantera encore sur le guzla la mort de la belle épouse d'Asan Agâ, ou les amours d'Hali-Begh." Jener berühmte „improvisatore" lebte zu Ende des 17. Jahrhunderts. Sein Geburtsort ist nach Fortis das Dorf Tribouhug nördlich von

[1]) Vgl. übrigens Talvjs Brief vom 15. Aug. 1824.

[2]) Bezüglich der Worte nože und ubošku 82, 85 u. a. geht sie auf Fortis zurück.

[3]) Tagebuch 26. Nov. Abschluß der serbischen Gedichte; 30. Nov. den Abschluß des serbischen Aufsatzes durchgegangen.

[4]) Die Handschrift hat und; auch über und ist Bleistiftkorrektur von Goethe, Zweck derselben, die Beziehung auf den unmittelbar vorhergehenden Nebensatz einzuschränken.

Sebenico. Daß er den Tod der schönen Asanaginica besunge
habe, ist freilich eine Erfindung der Gräfin; denn Fortis sag
ausdrücklich S. 167: Niente ò potuto trovare di scritto d
costui versi.“ Aber die Stelle reicht hin, um die Nennun
ihres Namens begreiflich zu machen. Gewiß hat Goethe da
Buch nicht gekannt; Talvj hingegen hatte es gelesen, noc
ehe Kopitar es ihr zur Benützung vorschlug.[1]) Sie ma
im Gespräch der Stelle gedacht haben, ohne sie einer Kriti
zu unterziehen, fand wohl auch den Aufsehen erregenden Vo
fall erwähnenswert, der sich einige Jahre vor Veröffen
lichung der „Morlaques“ unter den Dalmatinern in Venedi
zugetragen hatte und der die Gräfin zur Abfassung ihre
Schilderungen veranlaßte. Die psychologisch immerhin merk
würdige Geschichte wird im livre quatorzième ihres arkadi
schen Romanes erzählt. Talvj hatte damals Fortis schon durch
genommen; er war ihr in der italienischen, höchstwahrschein
lich auch in der französischen, bestimmt nicht in der deutsche
Ausgabe zur Hand. Daß Goethes Nachbildung „des herr
lichen Liedes“ mit der freien italienischen Übersetzung keine
rechten Zusammenhang aufwies, konnte ihr nicht verborge
bleiben. So regte sich die Vermutung, der Dichter habe di
französische Wiedergabe in Prosa benützt, und dieser, der sic
an seine Quelle nicht mehr erinnerte, mag ihre Annahme zu
nächst nicht bestätigt, dann aber zu der seinigen gemacht haben.[2]

Hiermit wäre so ziemlich alles erschöpft, was zu Goethe
späterer Beschäftigung mit dem Gegenstand unserer Studie i
Beziehung gesetzt zu werden verdient. Beachtenswert ist noc
ein Urteil Jakob Grimms. In einer Anzeige von Vuks „au
bündiger Sammlung reines, frisches Volksgesangs“ (1815 Kl
Schriften IV, 430) sagt er von den Liedern der zweiten Ab
teilung: „Die Krone darunter ist noch immer das edle Gedich

---

1) Ihr Brief vom 2. Juni 1825 bei Miklosich a. a. O. 478.

2) In einem Briefe an Kopitar meint sie noch am 6. Januar 1825, de
Altmeister habe bei „Fürst der Suaten“ das principe des Fortis im Aug
gehabt. In der Vorrede zu ihrer Sammlung spricht sie auch vorsichtig vo
einem Umweg durch die italienische oder französische Sprache; in de
Anm. II, 319 hat sie sich, offenbar auf Goethes gedruckten Ausspruch hin
für das Französische entschieden.

uf Hassan Agas Frau." Und von den Einleitungen der Volks-
oesien: „In dieser Art gibt es nichts Herrlicheres als den wohl-
ekannten Eingang dieses Gesanges, wo gesagt werden soll,
aß der kranke Held in seinem Zelte still gelegen; allein da
rird angesungen von dem weißen Flecken im grünen Wald-
ebirge; gefragt, ob es Schnee oder Schwäne seien; geant-
vortet, daß der Schnee hätte müssen geschmolzen, die Schwäne
ntflogen sein; und nach dieser Vorbereitung kann sich die
)ichtung selbst auf die weißen Gezelte senken."

Die Brüder Grimm, die Begründer der Germanistik, för-
lerten die Bestrebungen des Serben Vuk, indem sie Goethe
md mit ihm das maßgebende Publikum Deutschlands gegen
lie dünkelhafte Engherzigkeit seiner heimatlichen Widersacher
ewannen. Die Denkart dieser Männer bleibt bewundernswert.
m Hinblick darauf gewinnt die Nachbildung der südslavischen
Ballade fast eine symbolische Bedeutung. Wie Goethe sich
liese zu eigen gemacht, so hat der deutsche Geist, auf seinen
Entdeckungsfahrten nach dem rein Menschlichen seine Blicke
nach Ost und West, nach Süd und Norden richtend, ein groß-
artiges Werk seelischer Aneignung eingeleitet, wodurch die
Nation zur Menschheit in immer regere und reichere Be-
ziehungen gesetzt wird. Ein Weltreich der Poesie in deutscher
Zunge haben Herder, Goethe und die Romantiker gegründet,
und ein Markstein auf diesem Eroberungszug ist der Klag-
gesang von Asan Agas Gattin.

II. Die Entstehung des Klaggesanges.

Ob 1775 oder 1776 als Entstehungsjahr der Nachbildung anzusehen ist, muß bis auf weiteres unausgemacht bleiben. Die Frage hängt allerdings mit der Feststellung der Vorlage zusammen, ist aber nicht identisch mit ihr.

Als Vorlage kommen zwei Werke in Betracht, „Die Sitten der Morlaken“, Bern 1775, und Fortis' „Reise in Dalmatien“, Bern 1776. Beide sind nach Herold[1]) der Übersetzertätigkeit des Schwaben Clemens Werthes zu danken. Beide enthalten neben dem Orginal dieselbe deutsche Übersetzung, die, wie W. v. Biedermann (Goethe und Leipzig, 1865, II, 309f.) bemerkt hat und wie Miklosich und Geiger unabhängig voneinander völlig sichergestellt haben, von Goethe benützt worden ist. Werthes war mit Goethe selbst und mit erstaunlich vielen Personen seines Kreises bekannt, u. a. mit der La Roche und der Tante Fahlmer. „Lassen Sie mich den letzten seiner Jünger sein“, schreibt er noch aus der Schweiz, Bern 18. Okt. 1774, an Jacobi (J. VII, 206). Es wäre möglich, daß Werthes, der es in seiner zutunlichen Art nicht unterlassen haben wird, den großen Haller aufzusuchen, mit der „typographischen Gesellschaft“, bei der ja auch Haller arbeiten ließ, die Verdeutschung des Reisewerkes vereinbart hat, ehe er nach Italien ging. Sein Biograph nimmt an, er habe während seines Aufenthaltes im Süden, 1774—1781, alle Beziehungen mit Deutschland abgebrochen. Noch erfährt man, er habe in Venedig mit Gozzi verkehrt.[2]) Schillers Bearbeitung der Turandot beruht ja auch

[1]) F. A. Cl. Werthes und die deutschen Zriny-Dramen, Münster 1898.
[2]) Köster, Schiller als Dramaturg, 163.

af einer Übersetzung des bescheidenen, aber nicht unpraktischen Vielandianers, dessen Äußerungen über Goethe, Klopstock, lerck und Lenz gewiß lesenswert sind. Hätte er seine Übersetzung des Klaggesangs damals direkt an Goethe gelangen assen, so fragt es sich, ob er so total wäre vergessen worden.

Ein schwacher Anhaltspunkt für die Feststellung der Vorlage findet sich in Herders Angabe der Quelle. Er zitiert 778 in den Volksliedern I, 330 nur die zwei deutschen Ausgaben, und zwar Fortis' „Reise" flüchtig unter „Siehe", ie „Sitten" aber mit Angabe des Druckorts und des Jahres. Daß er nicht letztere allein anführt, begreift sich; denn das chmächtige Büchlein trägt weder den Namen des Verfassers och den des Übersetzers auf dem Titelblatt, wohl aber heißt s im Vorbericht: „Folgende Beschreibung von den Sitten der Morlaken ist aus einem neueren italienischen Werk genommen, las eine Reisebeschreibung von Dalmatien enthält und einen Abbé Albert Fortis zum Verfasser hat." Somit wußte jeder Leser, wem die „Sitten" zugehörten. Und so nennt denn auch Goethe, der Herders Notiz gewiß nicht vor Augen hatte, in seiner Angabe den Namen des Mannes, von dem die Bekanntmachung der Urschrift stammt; aber er kann sich an das Werk nicht mehr erinnern, in dem er sie fand. Anscheinend war ihm noch deutlich, daß seine Quelle nicht „Reise in Dalmatien" geheißen, daher die absichtliche Unbestimmtheit des Ausdrucks. Mit Unrecht hat Karl Geiger sich über den Plural „Reisen" gewundert, der sogar noch in die Handschrift hineinkorrigiert worden ist. Schon Haller sagt in der Anzeige des Viaggio (Gött. gel. Anz. 3. Jan. 1775), in der er die Übersetzung jener Romanze „der traurigsten Art" empfiehlt: „Diese Reise ist nicht diejenige, von welcher wir 1773 gedacht haben, die in Gesellschaft des Bischofs Harvey von Londondery vor sich gegangen, sie ist neuer." Die Osservazioni,[1]) aus denen Herder geschöpft hatte, waren eben auch ein Reisewerk.

1802 erschien in Padua ein französisches Werk von Fortis „Mémoires pour servir à l'histoire naturelle et princi-

---

[1]) Saggio d'Osservazioni sopra l'isola di Cherso ed Ossero, Venet. 1771.

palement à l'oryctographie de l'Italie", das den Weimarer Naturfreunden schwerlich unbekannt geblieben ist. Nimmt man hinzu, daß „Viaggio" 1778 auch französisch erschien, die „Sitten" als „Lettre de l'abbé Fortis" und „Lettres sur les Morlaques" herausgegeben wurden, daß Talvj wohl die französische, aber keine der deutschen Fassungen gekannt haben kann und dem Meister von dem französischen Buch der Gräfin Rosenberg gesprochen haben muß, so begreift sich der einzige positive Gedächtnisfehler, der sich in Goethes Ausspruch findet. Besessen hat er, wie aus allem hervorgeht, keines dieser Bücher. Dies dürfte auch von Herder gelten, obwohl er Seitenzahlen anführt. Schwerlich hätte Herder sich die Bemerkungen über die Vortragsweise der südslavischen Lieder oder eine Stelle entgehen lassen, wie diese: „Wenn der Morlake, besonders bei Nachtzeit, über die wüsten Gebirge reist, so singt er die alten Taten der slavischen Ritter und Könige oder irgend eine tragische Geschichte. Wenn es sich zuträgt, daß auf der Anhöhe des angrenzenden Berges ein anderer Reisender vorübergeht, so wiederholt er immer den Vers, den der erste gesungen hat; und dieser Wechselgesang dauert so lange, bis beide Stimmen durch die Entfernung getrennt sind" (Sitten, 79).

Faßt man Herders bestimmtere Angabe und Goethes vorsichtigere Andeutung zusammen, so wird man sich für die „Sitten" als Vorlage des Klaggesangs entscheiden können. Anders steht es mit dem Entstehungsjahr. Wenn Goethe im Spätherbst 1824 von „fünfzig Jahren" spricht, so ist dies eben eine runde Zahl, die als solche weder eine Rettung noch eine Widerlegung beansprucht. Eckermann und Riemer setzen 1775 an (Goethes Werke, Stuttg. u. Tüb. 1837 I. S. IV). B. Suphan legt seinen wertvollen Untersuchungen Carolinens Abschrift zugrunde (J. II, 131 ff.). Er schließt auf 1775, wenn nicht gar auf das Vorjahr aus dem Gebrauch von altertümelnden Formen wie: der Zelten, die Fraue, von dem Thurne und aus der extremen Behandlung des Artikels, die freilich mehr auf Rechnung des Versmaßes gesetzt werden könnte. Miklosich und K. Geiger, ersterer a. a. O. 452, letzterer im A. f. Literaturg. XIII, 336 ff., lassen dieselbe Jahreszahl gelten; auch

Bartsch (Gegenwart 1883, Nr. 41), Pniower (A. f. d. A. X 400), 'on Biedermann (Goethe-Forschungen, Neue Folge, Leipzig 886, 313) und Düntzer (1. Aufl. seiner Erläuterungen 1. 312 ınd 3. Aufl. Leipzig 1896, 66. Bd. 388 f.). Hingegen stimmt Ierold (a. a. O. 35 ff.) für 1776 oder gar 1777, und M. Bernays ibergeht die Ballade im „Jungen Goethe", setzt ihr also die ‚Seefahrt" voran.

Auf die Ausführungen Suphans gestützt, können wir ıur Düntzers Schweizerhypothese durch den Hinweis auf das Metrum der Verse „Vom Berge" verstärken und wollen zum Schluß noch ein Gefühlsmoment hervorheben, das die allgemeine Sympathie für 1775 erklären helfen soll. Das Lied, welches den Dichter nach seinem 50 Jahre später abgelegten Geständnis in „frühester Zeit" „leidenschaftlich" beschäftigt ıatte und dessen prosodische Gestalt so intensiv auf ihn wirkte, daß eine kleine Reihe ähnlicher Bildungen daraus entstand, paßt uns, so lange die Meinung freies Spiel hat, nicht recht n die Atmosphäre der ersten Weimarer Zeit. Sind glückliche Versuche dieser Art nach Herders schönem Wort nur warme Abdrücke dessen, was der Übersetzer beim Lesen der Urschrift dachte und empfand, so legt der Ausdruck „leidenschaftlich" uns eine Beziehung auf den Inhalt nahe. Ein Teil dieser Gefühlserinnerung entfällt ja wohl auf die Unternehmungslust, einer fremden Sprache ihr poetisches Geheimnis abzuringen, aber etwas bleibt immer noch für das Motiv, für das Menschliche übrig. Goethe hat im Alter einmal im Gespräch über serbische Lieder geäußert, in der Situation, in den Motiven bestehe die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichtes.[1]) Aber eben diese Wirkung hängt ja zum Teil von der Aufnahmebereitschaft, vom Persönlichen ab. Uns geht es oft genug mit unsresgleichen wie dem Abbate mit den weinenden Morlaken. Wir sehen andere von Werken ergriffen, die uns nicht an die Seele rühren, und so häufig sind diese Beobachtungen, daß manche Ästhetiker an der Aufstellung objektiver Merkmale des künstlerisch Wertvollen überhaupt verzweifelt haben. Dadurch wird freilich das persönliche Element als

---

[1]) Zu Eckermann 18. Januar 1825.

einzige Ursache eines Geschmacksurteiles hingestellt, währen
es in Wahrheit nur dessen Färbung und Intensität bestimmt
aber hinwegdenken läßt es sich nirgends und am aller
wenigsten bei einer Dichternatur. Die Mädchengestalten au
Goethes Jugendwerken, die beiden Marien, Gretchen, Stella —
lauter Verlassene, deren eine sogar an gebrochenem Herze
stirbt — diese Gestalten lebten damals in des jungen Dichter
Brust. Friederike hatte der Abschied von ihm fast das Lebe
gekostet, von Lili stand er im Begriff sich loszureißen: i
das Lied von der verstoßenen Morlakin flossen Stimmungs
elemente der Frankfurter Zeit.

III. Das Metrum.

Ein Hauptvers der südslavischen Heldengesänge, die nach
nhalt und Herkunft zum größeren Teil den Serben angehören,
st der Zehnsilber, der durch Pausen nach der 4. und 10. Silbe
gegliedert wird und gesungen in fünf Trochäen zerfällt.
Binnen- und Endreim kennt er nur als Lautfiguren, Strophen
bildet er nicht. Diese beiden negativen Merkmale müssen in
der deutschen Poetik als charakteristisch für den „serbischen
Trochäus“ angesehen werden, da sich die Ruhepunkte selbst
von unterrichteten Nachbildnern im Deutschen nicht gut ein-
halten ließen.

Bei Herder und Goethe finden sich trochäische Fünf-
takter, die zunächst mit dem serbischen Versmaß in gar
keinem Zusammenhange stehen, schon frühzeitig, sei's vereinzelt,
sei's gereimt, in gleichgebauten oder freien Strophen verwendet.
Bei der oft mangelnden oder unsicheren Datierung der Gedichte
ist eine strenge Durchführung der chronologischen Reihenfolge
nicht möglich. Zuerst findet sich dieses Metrum in freund-
schaftlichen Reimereien der Frühzeit. So in dem „Gassen-
hauer“, mit dem Herder im April 1771 Mercks „Sympathieode“
beantwortete,[1]) und in Goethes „Brief an Lottchen“[2]) (J.G. II 35).
Vereinzelte trochäische Fünftakter hat Goethe schon 1772 in
„Wanderers Sturmlied“ (J. G. II, 3), im „Wanderer“ (II, 8);
endlich ist das auch in metrischer Hinsicht merkwürdige
Gedicht „So ist der Held, der mir gefällt“ (II, 37) aus solchen

---

[1]) Nachlaß III, 55. Vgl. auch III, 201.

[2]) Düntzer verlegt in seinen „Erläuterungen“ dieses Gedicht in den
Mai 1775. Irrtümlich spricht er von „jambischen Systemen“.

gebaut. In jeder Strophe besteht nämlich nicht nur die 2., 3.
und 5. sondern auch die 1. Zeile, die sich regelmäßig als 4.
wiederholt, aus fünf Trochäen; nur ist in 1 und 4 die fehlende
Senkung im ersten Versfuß durch eine Pause zu ersetzen. So
gelesen, tritt der marschartige Charakter des Rhythmus deutlich
hervor, und die isolierten Arsen wirken wie Trommelschläge
Auch im Briefe an Merck (III, 169) und in den Versen „Zu
Werthers Leiden" (III, 179) finden wir die fünf Trochäen
Mit dem südslavischen Volksvers haben sie natürlich nichts
zu tun. Wenn sie aber in zwei Lili-Liedern aus dem Jahr
1775, An ein goldnes Herz, das er am Halse trug (III, 183
und Vom Berge, letzteres aus dem Tagebuch der Schweizer
reise, auftauchen, so könnte dies als eine metrische Reminiszenz
an die Beschäftigung mit dem Klaggesang gedeutet werden
zumal, da W- und L-Alliteration darin auftritt.

> Wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte,
> Welche Wonne gäb' mir dieser Blick!
> Und doch, wenn ich, Lili, dich nicht liebte,
> Wär', was wär' mein Glück?

Vor die Entstehung des Klaggesangs, die nach einer Vermut
ung Düntzers in die Schweizerreise verlegt werden kann, ist wohl
Herders Übertragung des Liedes von Milos Kobilich und Vuk
Brankovich zu setzen. Mit diesen beiden Gedichten ist der
„serbische Trochäus" eingeführt. Und nun folgen bei Goethe
die Seefahrt (11. September 1776), Liebebedürfnis, eine Nach
bildung (2. November 1776), der Becher, Nachtgedanken
(September 1781), der Besuch, wieder eine Nachbildung
Morgenklagen und Amor als Landschaftsmaler (1787 oder 1788)
Wir zählen also acht Gedichte dieses Metrums. Ungefähr
ebensoviele Stücke in trochäischen Fünftaktern, von denen
allerdings im Teil wieder gereimt ist, finden sich später im
West-östlichen Diwan. Hierfür als Beispiel nur der schöne
Spruch:

> Laßt mich nur in meinem Sattel gelten!
> Bleibt in euern Hütten, euern Zelten!
> Und ich reite froh in alle Ferne,
> Über meiner Mütze nur die Sterne.

Herder hat den trochäischen Fünftakter auf mannigfaltige
Weise, gereimt und ungereimt, in gleichgebauten und in freien

trophen zur Verwendung gebracht. Ich nenne hier aus seinen igenen Gedichten die Paramythien „Flora und die Blumen", Die Feldheimen", die Parabel „Die Raupe und der Schmettering", die Elegie „Angedenken an Neapel" (1789), die Hymne An die Nacht" (1801), An Frau von Frankenberg, Erinnerungsied, Liebe, und gut die Hälfte der Legenden. In reimlose, ünffüßige Trochäen hat er auch je ein Sonett von Michel Angelo, Vittoria Colonna und Vincenz Filicaja umgegossen. Alle diese Gedichte dürften späteren Ursprungs sein als der Gesang von Milos Kobilich und Vuk Brankovich.

Über das Datum dieser Übersetzung ließ sich nichts Sicheres ermitteln, aber aller Wahrscheinlichkeit nach fällt sie noch in die Bückeburger Zeit. Am 2. Mai 1773 wurde Herders Hochzeit in Darmstadt gefeiert. Über die Osservazioni muß Erich Raspe, der unter anderm auch Mineraloge war, dem Heimreisenden Mitteilung gemacht haben. Raspe, Professor der Altertümer am Carolinum in Kassel, derselbe, der mit zuerst auf Ossian aufmerksam gemacht und Percy in Deutschland eingeführt hatte, wurde nämlich von Herder in einem Briefe vom 29. Mai[1]) „angelegentlichst" gebeten, er möge „insonderheit Dalmazien nicht vergessen". Der dienstfertige Mann schickte ihm denn auch schon am 7. Juni „ein morlakisches Lied". Es ist nicht das von Haym vermutete, sondern der Gesang von Milos Kobilich. Das erste Manuskript der Volkslieder, das Oktober 1773 in die Druckerei gewandert ist, enthält die Übersetzung noch nicht, doch findet sie sich in der Ausgabe von 1778 im 2. Buche des 1. Teiles, S. 130, also vor dem Klaggesang, ein Umstand, den ich nicht unerwähnt lassen will, obwohl ihm kein Einfluß auf chronologische Bestimmungen zuerkannt werden darf. Es ist indessen schwer zu glauben, daß Herder das erste „morlakische Lied", dessen Abschrift er sich „angelegentlichst" erbeten und das ihn nicht nur als erstes seiner Gattung, sondern auch inhaltlich lebhaft ansprechen mußte, unübersetzt habe liegen lassen, bis etwa 1775 oder 1776 Goethes Vorgang die Bearbeitung an-

---

[1]) Nach Mittler W. J. III, 49 ist Herders Brief vom 7. Juni. Vgl. Haym I, 688[1].

geregt. Anderseits walten in beiden Nachdichtungen so sehr die gleichen Prinzipien, daß man wohl von Schule sprechen könnte. Dasselbe Metrum, Alliteration und Wortwiederholungen im Eingang, Lakonismus im Ausdruck, Gliederung des Sinnes nach dem Vers, dramatische Belebung für das Auge durch zahlreichere und deutlicher getrennte Abschnitte, endlich eine leise psychologische Retouche: das sind Übereinstimmungen, die zwar in der Sache begründet liegen, aber doch als Merkzeichen einer bewußt geübten Technik gelten können. Diese Technik hat Goethe von Herder gelernt. Man erinnere sich der Versuche an Ossian,[1]) mit denen der Schüler den Lehrer erfreuen wollte.

Daß Herder mit der Volkspoesie ungleich vertrauter war als Goethe, davon auch in folgendem ein kleines Beispiel. Goethe hatte bei seiner Arbeit das südslavische Original vor sich, Herder nur die italienische Übersetzung. In jenem Original spielt die weiße Farbe eine große Rolle. Nicht nur blinken anfangs die Zelte Asans weiß wie Schnee oder Schwanengefieder, auch der „weiße" Hof, das „weiße" Blatt kehrt öfters wieder, vom „weißen" Antlitz ist die Rede. Das ist Goethe entgangen; bei Werthes kommt diese Vorstellung siebenmal, bei ihm nur einmal, im ersten Verse vor. — In dem Gesang von Miloš Kobilić aber wird zweimal das Aufspringen des Helden mit denselben Worten geschildert: „Na junačke noge" heißt es im Original. Fortis setzt dafür einmal robusti piedi, das andremal piedi valorosi. Herder, der, wie die Vergleichung mit dem kroatischen Texte bei Kačić ganz sicher ergibt, das Original nicht gesehen haben kann, errät jedoch, daß es sich um die Wiederkehr eines stereotypen Ausdrucks handle, und hat an beiden Stellen dasselbe Epitheton „tapfer". Eine Reminiszenz an Homer hat wohl mitgewirkt.

Für die Technik nur einige Beispiele:

F. 5. Non sono quelle, no, vermiglie rose.
H. Rosen sind's nicht, sind nicht rote Rosen.

[1]) Minor und Sauer, Studien zur Goethephilologie, S. 90. Vgl. hierzu auch die Anm. zum litauischen Brautlied, Volkslieder II. T. 404, das in andrer Fassung schon im ersten Manuskript vorkommt.

F. 8. . . . da' Bani antichi. Ei le sue figlie accorda
9. In ispose a' Signori; e Vukossava . . . .
H. Wohl vermählet hat er seine Töchter,
Wohl an große Herren. Vukossava . . . .

Fortis' Übersetzung weist 6 Abschnitte auf, die nur durch das Hineinrücken der ersten Zeile als solche bezeichnet sind. Herder hat 19 Abschnitte, die wie Strophen voneinander getrennt sind. Er bringt sogar einmal dort einen Abschnitt an, wo Fortis einen Beistrich hat.

Und nun zum Metrum. Goethe hatte den zehnsilbigen Vers des Originals vor sich, von dem auch sonst in seiner Quelle die Rede ist. Man hat sich darüber gewundert, wie er den Rhythmus habe erraten können, ohne ein Wort slavisch zu verstehen. Miklosich hält ein solches Anschmiegen an den Tonfall einer fremden Sprache nach dem Gehör für unannehmbar, besonders da nur im Gesang die Trochäen hervortreten. Düntzer hält sich mit Recht an Goethes eigne Äußerung, er habe mit Ahnung des Rhythmus und Beachtung der Wortstellung das Gedicht übertragen, meint auch, aus manchen Versen wie 2—5 sei das trochäische Metrum deutlich herauszufühlen gewesen (S. 391). Murko führt den Eigennamen Aga Asan Aga als Anhaltspunkt an. In der Tat liegt hier gar kein Wunder vor. Wohl jeder gebildete Deutsche wird beim Lesen der Urschrift, sobald das erste Unbehagen über orthographische Eigentümlichkeiten geschwunden ist, unwillkürlich ins trochäische Fahrwasser geraten. Versuche, die man mit Personen anstellt, die des Slavischen unkundig sind und von dem Zweck ihrer Lektüre nichts ahnen, belehren hierüber aufs Natürlichste. Auch ein poetischer Zufall kann über die Wahl des Maßes schon entschieden haben.

Wie aber kam Herder dazu, aus den unregelmäßigen, elf- und mehrsilbigen italienischen Versen des Abbate den einfachen trochäischen Grundcharakter jener Heldenlieder herauszufühlen? — Die Antwort hierauf ist lange nicht so leicht. Er mochte wohl in seiner Heimat Lieder ähnlichen Tonfalls gehört haben. Seine esthnischen, lettischen, litauischen Volksgesänge weisen vorwiegend fallenden Rhythmus auf. Wichtiger ist ein anderes Moment. Liest ein Deutscher, ohne sich

um die Regeln romanischer Poetik zu kümmern, Fortis' Verse, so fördert er einen fünfhebigen Vers von daktylisch-trochäischem Rhythmus zutage. Einige Proben mögen dies deutlich machen. So gleich der 2. Vers:

nella bianca di Lazaro magione.
11. Ebbe Vuko di Branco, e Bajazette
16. Breve tempo passò. Le tre sorelle . . u. a.

Zwingend ist dies freilich nicht. Aber auch hier wie im Klaggesang kann der erste Vers entschieden haben. Belle a veder son le vermiglie rose läßt sich wohl nicht natürlicher und treuer übertragen als durch die Worte: Schön zu sehen sind die roten Rosen. Erinnerungen an eigene Übersetzungsversuche sagen uns ja, daß man das Gelingen des Ganzen sicher hat, sobald ein Vers sich leicht von selber bildet.

Zum Schlusse sei noch die Tatsache erwähnt, daß Herder in seinen Volksliedern Stücke, die aus slavischen Gegenden stammten, im reimlosen trochäischen Fünftakter wiedergab und diesen somit zu einem slavischen Volksvers stempelte. Hierher gehören Radoslaus, eine morlakische Geschichte II, 444 und die schöne Dolmetscherin II, 499; die Fürstentafel, eine böhmische Geschichte II, 452; im Anhang noch das Roß aus dem Berge (Journal von Tiefurt 30. Stück): beide nach der lateinischen Prosa in W. Hageks Annales Bohemorum. Auch ein litauisches Lied, Abschiedslied eines Mädchens I, 144) und ein tartarisches, Klage um ein gestorbene Braut, aus Stellers Beschreibung von Kamtschatka, endlich der deutsche „Fürstenstein“ nach Seb. Francks Weltbuch sind in dasselbe Silbenmaß gekleidet.

IV. Verhältnis der Nachbildung zur Vorlage.

Um den Charakter der Goetheschen Nachbildung übersichtlich hervortreten zu lassen, um ferner die Veränderungen nachweisen zu können, die der Urtext auf seiner Wanderung durch verschiedene Sprachen erlitten hat, und um ursprüngliche Dunkelheiten desselben aufzuhellen, gebe ich auf den folgenden Blättern das Gedicht in fünffacher Gestalt.

Links 1. O = Original aus dem „Viaggio".

2. Ü = wörtliche Übersetzung.

3. G = den Goetheschen Text, und zwar in seiner ursprünglichen Fassung, die ich nach Suphans Abhandlung im J. II, 125 ff. herzustellen vermochte. Für die Interpunktion bin ich der Kgl. Bibliothek in Berlin zu Dank verpflichtet. Die Benutzung der Lesarten ergab folgendes: die zwei erhaltenen Handschriften, eine ältere Abschrift Carolinens, die C heißen mag, und eine jüngere von Vogel, die in WA unter H^4 angeführt ist, sind nicht voneinander abhängig, sondern gehen auf eine gemeinsame Vorlage X zurück, in welcher Goethe den Korrekturen Herders aus J Rechnung getragen haben wird und die nach Herstellung von H^4 vernichtet wurde. Hierfür scheint 18 Thurne C, Turen H^4 bedeutsam. Weniger 43, 44 Die' C, D' H^4. Doch beweist diese Lesart, daß H^4 nicht aus J kopiert wurde. Über die Art, wie Goethe sich mit Herders Änderungen abfand, hat Suphan a. a. O. gehandelt. Seine mir mit gütigster Bereitwilligkeit übermittelte Darstellung erhebt die Vermutung über das Handschriftenverhältnis zur Gewißheit.

Rechts 4. F = Übersetzung von Fortis (1774).

5. W = Übersetzung von Werthes, Sitten (1775)

O und W in den „Sitten“ stimmt mit O und W de[r] „Reise“ überein. Ich wählte für O den Text aus „Viaggio“ weil er weniger Druckfehler aufweist und nur in der Groß schreibung von O in „Sitten“ etwas abweicht. Miklosich ha[t] in O und W die Orthographie ein wenig geändert. So finde[t] sich in O (1774) und W (1775) durchwegs Großschreibun[g] am Verseingang, bei O auch in wichtigen Substantiven (Ka duna, Kgnigu, Kadia, Svatove etc.). W schreibt Weisse, Schaam Freyer, Waysen etc., Vers 9 von für an, 60 wann für wenn

Mit H⁰ bezeichne ich die Spalatiner Handschrift (Mittl a. a. O. 421, 432 ff.). Anmerkungen zu O sind in den letzte[n] Abschnitt dieser Arbeit verlegt.

H⁰

O *xalosna piesanza*[1]) *plemenite asan-aghinize.*

F *Canzone dolente della nobile sposa d'Asan Aga.*

W Klag-Gesang von der edlen Braut des Asan Aga.

G Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga, au[s] dem Morlakischen.[2])

1. *O Scto se bjeli u gorje zelenoj?* *Ü* Was blinkt weiß im Gebirg dem grünen?	*F Che mai biancheggia là nel verd[e] bosco?*
1. *G* Was ist weisses dort am grünen Walde?	*W* Was ist im grünen Wald do[rt] jene Weisse?
2. *Al-su snjezi, al-su Labutove?* Sind es Schneemassen oder sind es Schwäne?	*Son nevi, o Cigni?*
2. Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?	Schnee? oder Schwäne?

V. 1. Dadurch, daß „Was“ in die Hebung gestellt wurde, ist ei[n] alliterierender Vers von besonderem Wohlklang entstanden. Die unschei[n]bare Änderung von „im“ zu „am“ steigert die Anschaulichkeit. Mit de[m] ersten Vers ist aber auch schon der Rhythmus gegeben. Verse wie 6, [...] wird wohl jeder der Sprache unkundige Deutsche mit fallender Betonung les[en].

[1]) piesanza stammt aus der Ragusaner Schriftsprache, ist im Vol[k] nicht gebräuchlich.

[2]) Der Zusatz, aus dem Morlakischen, ist in H⁴ von Goethes Ha[nd] fehlte also in X.

3. *Da-su snjezi vech-bi okopnuli;*
Wären's Schneemassen, schon wären sie weggeschmolzen,
3. Wär es Schnee da, wäre weggeschmolzen,

Se le fosser nevi,
Squagliate omai sarebbonsi:
Sei es Schnee: er müßte
Geschmolzen endlich sein,

4. *Labutove vech-bi poletjeli.*
Schwäne wären schon aufgeflogen.
4. Wären's Schwäne, wären weggeflogen.

se Cigni,
Mosso avrebbero il volo.
und Schwäne wären
Davon geflogen.

5. *Ni-su snjezi, nit-su Labutove;*
Nicht sind's Schneemassen, nicht sind's Schwäne,
5. Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne,

Ah! non son bianche
Nevi, o Cigni colà;

Weder Schnee noch Schwäne,

6. *Nego sciator Aghie Asan-Aghe.*
sondern das Zelt des Aga Asan-Aga.
6. 's ist der Glanz der Zelten Asan-Aga,

sono le tende
D'Asano, il Duce.
Es sind die Zelten Asans, unsers Herzogs.

7. *On bolu-je u ranami gliutimi.*
Er krankt an schlimmen Wunden.
7. Niederliegt er drein an seiner Wunde.
[Absatz in J.]

Egli è ferito, e duolsi
Acerbamente.
Verwundet ächzt er drinnen;

8. *Oblaziga mater, i sestriza;*
Ihn besucht Mutter und Schwesterchen;
8. Ihn besucht die Mutter und die Schwester

A visitarlo andaro
La Madre e la Sorella.

ihn zu sehen
Kömmt zu ihm seine Mutter, seine Schwester;

9. *A Gliubovza od stida ne mogla.*
[Abs.]
aber die Gattin vermochte es nicht aus Scham.
9. Schamhaft säumt sein Weib zu ihm zu kommen
[Absatz.]

Anche la Sposa
Sarebbev' ita; ma rossor trattienla.

Die Gattin säumt aus Schaam zu ihm zu kommen.

V. 6. *G* hat statt „Herzog" das Aga des *O*. Die Einschiebung „der Glanz" dient wieder der Anschaulichkeit. Die französische Übersetzung von 1778 hat „Quelle blancheur brille". bijeliti se gibt den Begriff allmählicher Steigerung wie etwa unser deutsches „sich röten".

V. 9. *G* Weib, *W* Gattin.

10. *Kad li-mu-je ranam' boglie bilo,* Als es mit seinen Wunden besser geworden war, 10. Als nun seine Wunde linder wurde,	*Quindi allorch' ei delle ferite il duolo* *Senti alleggiarsi,* Als er zuletzt die Pein von seinen Wunden Gelindert fühlte
11. *Ter poruça vjernoi Gliubi svojoj:* Dann entbot er seiner treuen Gattin: 11. Ließ er seinem treuen Weibe sagen:	*alla fedel mogliera* *Così fece intimar:* ließ er seiner treuen Gemahlin künden:
12. *Ne çekai me u dvoru bjelomu,* Nicht erwarte mich im Hof dem weißen, 12. „Harre mein nicht mehr an meinem Hofe,	*„Non aspettarmi* *„Nel mio bianco cortil;* „Harr' auf mich nicht länger „In meinem weissen Hofe,
13. *Ni u dvoru, ni u rodu momu.* Nicht im Hofe, nicht in meiner Sippe. 13. „Nicht am Hofe, und nicht bei den Meinen." [Absatz.]	*non nel cortile,* *„Nè frà parenti miei"* noch bei meinen „Verwandten!"
14. *Kad Kaduna rjeci razumjela,* Als die Frau die Worte verstanden hatte, 14. Als die Frau dies harte Wort vernommen,	*Nell' udir queste* *Dure parole* als das harte Wort die treue Gemahl vernommen,
15. *Josc-je jadna u toj misli stala.* Noch ist die Arme in diesem Gedanken gestanden, 15. Stand die Treue starr und voller Schmerzen.	*pensierosa e mesta* *L'infelice rimase.* stand sie starr und schmerzvoll.
16. *Jeka stade kogna oko dvora:* Widerhall von Rossen entstand um den Hof, 16. Hört der Pferde Stampfen vor der Thüre	*Ella d'intorno* *Al martiale albergo il calpestio* *Di cavalli ascoltò;* Schon hört sie um des Gatten Burg den Hufschlag

V. 11. *G* Weib, *W* Gemahlin. Hingegen hat *G* die Wiederholung des Zeitworts „kommen" vermieden.

V. 13. Beachtung der Wortstellung.

V. 15. „Die Treue" hat *G* hier aus dem vorigen Vers von *W* herübergenommen.

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

7. Und es däucht ihr Asan käm', ihr Gatte,[1])

7. *I pobjexe Asan-Aghiniza*
und es entfloh Asan Agas Gattin,

8. Springt

8. *Da vrât lomi kule niz penxere.*
Den Hals zu brechen vom Turmfenster herab.
zum Thurne sich herab zu stürzen.

9. *Za gnom terçu dve chiere djevoike:*
Ihr nach laufen die zwei Töchter-Mädchen,

9. Aengstlich folgen ihr zwei liebe Töchter

— — — — — — — — —
— — — — — — — — —

0. Rufen nach ihr weinend bittre Thränen:

0. *Vrati-nam-se, mila majko nascia;*
Kehr zu uns zurück, unsre liebe Mutter,
— — — — — — — — —[2])

1. *Ni-je ovo babo Asan-Ago,*
nicht ist es Väterchen Asan-Aga,

1. „Sind nicht unsers Vaters Asans Rosse!

2. *Vech daixa Pintorovich Bexe.*
[Absatz.]
sondern der Oheim, Beg Pintorovich.

2. „Ist dein Bruder Pintorovich kommen.
[Absatz.]

Von Rossen schallen,
— — — — — — — — —

verso la torre
Disperata fuggio,
springt verzweifelnd
per darsi morte
Dalla finestra rovinando al basso.
Den Thurm hinauf, und will vom Fenster stürzend
Dem Tod sich geben.
Ma i di lei passi frettolose, ansanti
Le due figlie seguir:

Aber ängstlich folgten
Zwo zarte Töchter ihrer raschen Mutter.

— — — — — — — — —

Und riefen weinend:

Deh! cara madre,
Deh! non fuggir;

Mutter, liebe Mutter!
Ach, fliehe nicht!
del genitore Asano
Non è già questo il calpestio;
Es sind nicht unsers Vaters,
Nicht Asans Rosse; komm zurück,
ne viene
Il tuo fratello, di Pintoro il figlio.

Dein Bruder
Der Erbe des Pintoro wartet deiner.

V. 22. Der Name aus *O* bei *G*. Kindlich-gemütlicher Ausdruck, hochtrabend bei *W*.

[1]) Psychologisch nicht unwichtige Einschiebung. Auch zieht *G* dadurch den Namen Asan vom folgenden Vers *O* in seinen Text; bei *F* und *W* ist dieser ausgelassen. Kraft und Kürze von *O* ist hier besser erreicht als durch Ausmalung ihrer Stimmung und Absicht bei *F* und *W*.

[2]) Parallelstelle zu V. 71. Dies ist *G* entgangen, sonst hätte er den Vers nicht ausgelassen, nur um die oben überschrittene Zeilenzahl des *O* einzuhalten.

23. *I vrâtise Asan Aghiniza,*
Und es kehrt die Gattin Asan Agas,
23. Und es kehret die Gemahlin Asans
24. *Ter se vjescia bratu oko vrâta.*
Und hängt sich dem Bruder um den Hals:
24. Schlingt die Arme jammernd um den Bruder:
25. *Da! moj brate, velike sramote!*
Ja, mein Bruder, der großen Schande!
25. „Sieh die Schmach, o Bruder, deiner Schwester!
26. *Gdi-me saglie od petero dize!*
wo er mich fortschickt von fünf Kindern!
26. „Mich verstossen! Mutter dieser fünfe!"
[Absatz.]
27. *Bexe muçi: ne govori nista.*
Der Beg schweigt, er spricht nichts.
27. Schweigt der Bruder
28. *Vech-se mâscia u xepe svione,*
sondern langt in die Taschen, die seidnen,
und zieht aus der Tasche
Eingehüllet[1]) in hochrothe Seide,
29. *I vadi-gnoj Kgnigu oproschienja,*
und zieht ihr hervor den Brief der Scheidung,
29. Ausgefertiget den Brief der Scheidung,
30. *Da uzimglie podpunno viençanje,*
daß sie die vollständige Mitgift nehme,
31. *Dagre s'gnime majci uzatraghe.*
daß sie mit ihm zurück zur Mutter gehe.

Addietro volse a questo dire i pa
D'Asan la Sposa,
Die Gattin Asans kömmt zurück
e le braccia distese
Al collo del fratello.
und windet
Die Arme um den Hals von ihr
Bruder:
„Ahi! fratel mio
Vedi vergogna!
„O Bruder, sieh die Schande dei
Schwester!
è mi repudia, Madre
Di cinque figli!"
Mich zu verstossen, mich, die ar
Mutter
Von fünf Unglücklichen!"
Il Begh nulla rispond
Er schweigt
Ma dalla tasca di vermiglia se
und ziehet
Hervor von rother Seide aus der Tas
Un foglio trae di libertade
Den Freyheitsbrief,
ond ella
Ricoronarsi pienamente possa,
Dopo che avrà con lui fatto ritor
Alla casa materna.
der ihr das Recht erthei

V. 23. Herders Änderung „kehrt zurück die Gattin" hat *G* nicht angenomm

[1]) Ein Mißverständnis, das sich aus der entsprechenden Stelle bei erklärt. Die orientalische Sitte, Kostbarkeiten in Tücher gehüllt aufzu wahren, ist dem Dichter wohl schon 1775 bekannt gewesen. Im Alter er sie selbst gelegentlich geübt haben. „hochrot" = türkisch rot dient d Lokalkolorit, füllt zugleich den Vers.

Daß sie kehre zu der Mutter Wohnung
Frei sich einem andern zu ergeben.
[Absatz.]

Kad Kaduna Kgnigu prouçila,
Als die Frau den Brief durchgelesen hatte,
Als die Frau den Trauer Scheidbrief sahe,

Dva-je sina u çelo gliubila,
küßte sie die zwei Söhne auf die Stirn,
Küßte sie der beyden Knaben Stirne

A due chiere u rumena liza:
Und die zwei Töchter auf die roten Wangen,
Küßt die Wangen ihren beiden Mädchen.

A s'malahnim u besicje sinkom
(Und) doch von dem kleinen Söhnchen in der Wiege
Aber ach vom Säugling in der Wiege

Odjeliti nikako ne mogla.
vermochte sie (sich) durchaus nicht loszutrennen.
Kann sie sich im bittern Schmerz nicht reissen,

Vech-je brataz za ruke uzeo,
Sondern der Bruder nahm sie bei der Hand,
Reißt sie los der ungestümme Bruder

I jedva-je sinkom rastavio:
und vermochte sie kaum vom Söhnchen zu scheiden.

— — — — — — — —

In ihrem mütterlichen Hause wieder
Zurückgekehrt, ein neues Ehebündnis
Zu knüpfen.

Allor che vide
L'afflita donna il doloroso scritto,

Als die bange Fürstin sahe
Das traur'ge Blatt,

De' suoi due figliuolin'[1] *baciò le fronti,*
so küßte sie die Stirne
Von ihren beiden Söhnlein

E delle due fanciulle i rosei volti:

und von ihren
Zwo'n Töchterchen die zarten Rosenwangen;

Ma dal bambino, che giaceva in culla

Ach, aber von dem Säugling in der Wiege

Staccar non si poteo.

Vermag die Arme nicht sich loszureissen.

Seco la trasse;
Il severo fratello a viva forza

Er reißt sie los der unbarmherz'ge Bruder,

— — — — — — — — —

— — — — — — — — — —

[1]) figliuolin entspricht dem Diminutiv sinka der *H.*

V. 37/38. Der Volksdichter braucht zwei Verse für die Trennung, er Bruder handelt bei ihm nicht roh. Für den Heimritt hat er wieder zwei erse. *G* hat für die Trennung nur einen, für die Heimreise drei Verse, benfalls zum Nachteil der Komposition, ändert aber, sehr bezeichnend, das rteilende Adj. „unbarmherz'ge" *(W)* in das motivierende „ungestüme" (in charakteristischer Weise mit zwei m orthographiert).

39. *Ter-je mechie K'sebi na Kognisa,*	*Sul cavallo la pose,*
Dann setzt er sie zu sich aufs Pferdchen,	
38. Hebt sie auf das muntre Ross behende	Hebt sie zu sich aufs Ross,
40. *S'gnome grede u dvoru bjelomu.*	*e fe ritorno*
[Absatz.]	
mit ihr geht er zum weißen Hofe.	*Con essa insieme alla mag*
	paterna.
39. Und so eilt er mit der bangen Frauen	und kehret eilig
40. Grad nach seines Vaters hoher Wohnung.	Mit ihr zurück zur väterliche
	Wohnung.
[Absatz.]	
41. *U rodu-je malo vrjeme stála,*	*Breve tempo restovvi. Ancor*
42. *Malo vrjeme, ne nedjegliu dana,*	*passati*
In der Sippe blieb sie kurze Zeit,	*Sette giorni non erano,*
kurze Zeit, nicht einer Woche Tage,	
41. Kurze Zeit wars, noch nicht sieben Tage	Nach kurzer Zeit, es waren sieben Ta
42. Kurze Zeit gnug, von viel grossen Herren	Noch nicht verflossen,
43. *Dobra Kado, i od roda dobra,*	*che intorno*
44. *Dobru Kadu prose sa svi strana;*	*Fu da ogni parte ricercata in mog*
Gute Frau und aus gutem (vornehmem) Geschlecht,	*La giovane gentil d'alto legnaggi*
Gute Frau umwarb man von allen Seiten.	als von allen Seiten
	Schön und erhabner Herkunft,
	Gemahlin
43. D' liebe Frau in ihrer Wittwentrauer	Das schöne Fräulein schon erki
44. D' liebe Frau zum Weib begehret wurde.	wurde.
45. *Da majvechie Imoski Kadia.*	*E fra i nobili Proci era disti*
und am meisten Imoskis Kadi.	*L'Imoskese Cadì.*
45. Und der größte war Imoskis Cadi.	Der edlen Freyer war der angeseh
	Der Cadi von Imosky.
46. *Kaduna-se bratu svomu moli:*	*Prega piagnend*
Die Frau bittet ihren Bruder:	*Ella il fratel:*
46. Und die Frau bat weinend ihren Bruder.	Aber weinend
	Bat sie den Bruder:
47. *Aj, tako te ne xelila, bratzo!*	*deh! non voler di nu*
48. *Ne moi mene davat za nikoga,*	*Darmi in moglie al alcun, te*
So (wahr) ich dich nie (vergebens) herbeisehnen möge, Brüderchen!	*scongiuro*
Gib mich niemandem (mehr),	*Pella tua vita, o mio fratello ama*

„Ach bei deinem Leben! Dich beschwör ich Bruder
„Gib mich keinem andern mehr zur Frauen

Da ne puza jadno serze moje
Gledajuchi sirotize svoje. [Abs.]
Daß mein armes Herz nicht springt bei dem Anblick meiner Waislein.
„Daß das Wiedersehen meiner lieben
„Armen Kinder mir das Herz nicht breche.“ [Absatz.]
Ali Beze ne hajasce nista,
Aber der Beg kümmerte sich nicht (darum),
Ihre Reden achtet nicht der Bruder
Vech-gnu daje Imoskomu Kadii,
sondern gibt sie dem Kadi von Imoski.

Fest, Imoskis Cadi sie zu trauen.
Josc Kaduna bratu-se mogliasce,
Noch bat die Frau den Bruder,
Doch die Fraue bittet ihn unendlich
Da gnoj pisce listak bjele Knighe,
Da-je saglie Imoskomu Kadii.
Daß er für sie ein weißes Briefblatt schreibe,
Daß er es dem Kadi von Imoski schicke.
Schicke wenigstens ein Blatt o Bruder
Mit den Worten zu Imoskis Cadi:
„*Djevoika te ljepo pozdravgliasce,*
die Braut (das Mädchen) ließe dich schön grüßen,
Dich begrüßt die junge Wittib freundlich

„Ach! bei deinem Leben
„Beschwör ich dich, du mein geliebter Bruder!
„Mich keinem andern mehr zur Frau zu geben.
Onde dal petto il cor non mi si schianti
Nel riveder gli abbandonati figli!

„Damit das Wiedersehen meiner lieben
„Verlaßnen Kinder mir das Herz nicht breche.“
Il Begh non bada alle sue voci;

Er achtet ihre Reden nichts,
e fisso
Di darla in moglie al buon Cadi d'Imoski
entschlossen,
Die Schwester dem Cadi zur Frau zu geben.
Allor di nuovo ella pregò
Sie fleht aufs neu:

deh! almeno,
(Poichè pur così vuoi) manda d'Imoski
Al Cadì un bianco foglio.

Ach, bist du unerbittlich,
So wollest dem Cadi zum mindsten senden
Ein weisses Blatt:
„*A te salute*

„*Invia la giovinetta,*

Dich grüßt die junge Wittib,

V. 50. Waisen, weil der Mutter beraubt. V. 92 nennt der Aga sie benso, als habe die Mutter erst durch ihre schleunige Wiedervermählung artherzig den Verlust der Kinder besiegelt.

V. 52. Der Eigenname in *G* nach *O;* fehlt in *W*. Auch 55.

57. „*A u Kgnizi ljepo te mogliasce,*
Und im Briefe bäte sie dich schön,
57. „Und laßt durch dies Blatt dich höchlich bitten
58. „*Kadpokupisc Gospodu Svatove*
wenn du die Herrn Hochzeitsgäste versammelst,
58. „Daß, wenn dich die Suaten her begleiten
59. „*Dugh podkliuvaz nosi na djevoiku;*
einen langen Schleier für die Braut zu bringen,
59. „Du mir einen langen Schleier bringest
60. „*Kadà bude Aghi mimo dvora,*
wenn sie an des Aga Hof vorbei kommt,
60. „Daß ich mich vor Asans Haus verhülle
61. „*Neg-ne vidt sirotize svoje.*“
Daß sie nicht sehe ihre Waislein.
61. „Meine lieben Waisen nicht ersehe.“
[Absatz.]
62. *Kad Kadii bjela Kgniga doge,*
Als der Kadi den weißen Brief erhielt,
62. Kaum ersah der Cadi dieses Schreiben
63. *Gospodu-je Svate pokupio.*
versammelte er die Herrn Hochzeitsgäste,
63. Als er seine Suaten alle sammelt
64. *Svate kuppi grede po djevoiku.*
sammelt die Hochzeitsgäste, zieht um die Braut.
64. Und zum Wege nach der Braut sich rüstet.
— — — — — — — —
— — — — — — — —
65. Mit den Schleier, den sie heischte, tragend. [Absatz.]

e vuol pregarti
„*Per via di questo scritto,*
„Und will durch dieses Blatt,
che allor quando
„*verrai per essa co' Signori Sva*
wenn dich die Suaten
„Zu ihr begleiten,
„*Un lungo velo tu le rechi, ond e*
„*Possa da capo appiè tutta copri*
einen langen Schleier,
„Dich bitten, ihr zu reichen, daß in dies
„*Quando dinanzi alla magi d'Asano*
„*Passar d uopo le fia*
„Wann Asans Wohnung sie vorül komme,
„Vom Haupt zu'n Füßen sie sich hül könne,
nè veder deggia
„*I cari figli abbandonati.*“
„Um ihre lieben, ach! verlassnen Kin
Nicht seh'n zu müssen!»
Appena
Giunse al Cadi la lettera,
der Cadi beäugte
Das Schreiben kaum,
ei raccolse
Tutti gli Svati,
als er die Suaten samm
e pella Sposa andiede
Und seiner schönen Braut entgegen
Il lungo velo, cui chiedea, portan
den langen Schleier, den sie heisch
tragend.

V. 63—64. Wiederholungsfiguren hat *G* V. 65—66.

65. *Dobro Svati dosli do djevoike,* Gut kamen die Suaten zur Braut, 66. Glücklich kamen sie zur Fürstin Hause	*Felicemente giunsero gli Svati* *Sino alla casa della Sposa;* Zum Haus der jungen Fürstin kamen glücklich Die Suaten,
66. *I zdravo-se povratili s'gnome.* [Absatz.] und heil kehrten sie mit ihr zurück. 67. Glücklich sie mit ihr vom Hause wieder	*e insieme* *Felicemente ne partir con essa.* und von ihrem Hause kehrten Mit ihr sie glücklich wieder;
67. *A kad bili Aghi mimo dvora,* Aber als sie vor des Aga Hof waren, 68. Aber als sie Asans Wohnung nahten	*Ma allor, che presso alla magion* *Furo arrivati,* *[d'Asano* Aber näher Als Asans Wohnung sie gekommen waren,
68. *Dve-je chierze s'penxere gledaju,* sahen die zwei Töchterchen sie vom Fenster 69. Sahn die Kinder oben ab die Mutter	*dal balcon mirorno* *La madre lor le due fanciulle,* So sah'n vom Erker ihre liebe Mutter Die zarten Töchter
69. *A dva sina prid-gnu izhogiaju,* Und die zwei Söhne traten hinaus vor sie	*e i figli* *Usciro incontro a lei.* und die jungen Söhne, Und eilten zu ihr:
70. *Tere svojoi majçi govoriaju,* und sprachen zu ihrer Mutter: 70. Riefen:	— — — — — — — — — — — — — — — —
71. *Vrati-nam-se, mila majko nascia,* Kehr zu uns zurück, unsre liebe Mutter, 70. „Komm zu deinen Kindern wieder	*„Deh, cara madre,* *„Tornane a noi;* Liebe, liebe Mutter! „Komm wieder zu uns,
72. *Da mi tebe uxinati damo.* Daß wir dir zu essen geben. 71. Iß mit uns das Abendbrod in deiner Halle."	*dentro alle nostre soglie* *„A cenar vienne!"* komm in deiner Halle Mit uns das Abendbrot zu essen!"
73. *Kad to çula Asan-Aghiniza,* Als die Gattin Asans das hörte, 72. Traurig hört es die Gemahlin Asans	*La dolente Sposa* *Del Duce Asano, allor che i figli udio,* Seufzend, Als sie das Sprechen ihrer Kinder hörte,
74. *Stariscini Svatov govorila:* Sprach sie zum Rangältesten der Svaten: 73. Kehrete sich zu der Suaten Fürsten:	*Volsesi al primo degli Svati:* Wandt sich des Herzog Asans bange Gattin Zum ersten von den Suaten:

V. 74. Fürst hier in der Grundbedeutung der erste, oberste.

75\. *Bogom, brate Svatov Stariscina,*
In Gott (mein) Bruder, Ältester der Suaten,
74\. Bruder
76\. *Ustavimi Kogne uza dvora,*
Halte mir die Pferde vor dem Hof an,
74\. laß die Suaten und die Pferde
75\. Halten 'wenig vor der lieben Thüre
77\. *Da davujem sirotize moje.*
Daß ich meine Waislein beschenke,

76\. Daß ich meine Kleinen noch beschenke.
[Absatz.]

78\. *Ustavise Kogne uza dvora.*
Sie hielten die Pferde vor dem Hofe an.
77\. Und sie hielten vor der lieben Thüre.
79\. *Svoju dizu ljepo darovala.*
Ihre Kinder beschenkte sie schön:
78\. Und den armen Kindern gab sie Gaben

80\. *Svakom' sinku nozve pozlachene,*
jedem Söhnchen goldverzierte Messer (?)
79\. Gab den Knaben goldgestickte Stiefel
81\. *Svakoj chieri çohu da pogliane;*
Jeder Tochter Loden bis zum Boden,
80\. Gab den Mädchen lange reiche Kleider
82\. *A malomu u besicje sinku*
doch dem kleinen Söhnchen in der Wiege,
81\. Und dem Säugling hülflos in der Wiegen

„O vecchio
„Fratello mio,
„O mein alter
„Geliebter Bruder,
deh ferminsi i cavalli
„Presso di questa casa,
laß vor diesem Hause
„Die Rosse harren,
ond io dar possa
„Qualque pegno d'amore agli or-
fanelli,
Figli del grembo mio.
Daß ich diesen Wayſen,
„Den Kindern meines Busens noch ei-
Zeichen
„Der Liebe geben kann!»
Stettersi fermi
Dinanzi alla magion tutti i cavalli
die Rosse harrten
An Asans traur'gem Haus,
Ed ella porse alla diletta prole
I doni suoi, scesa di sella.
und abgestiegen
Vom Roß gab sie den Kindern ihr-
Geschenke: [Busen
Diede
Ai due fanciulli bei coturni, d'o-
Tutti intarsiati,
gab mit Gold beblümte schö-
Halbstiefel beyden Söhnlein,
e due panni alle figlie,
Onde dal capo ai piè furon coperti
und den Töchtern
Zwey Kleider, die von Kopf zu Fu-
sie deckten;
Ma al piccolo bambin, che giace
in culla,
Dem Säugling aber, welcher in d-
Wiege
Noch hülflos lag,

V. 78. *G* hat den Fehler in *W* vermieden. Pniower A. f. d. A.]
405 ff. konnte, trotzdem er eine wörtliche Übersetzung besaß, noch glaube-
die Mutter sei ins Haus getreten!

83. *Gnemu saglie uboske hagline.* [Absatz.]	*Da poverello un giubbettin mandava.*
ihm schickt sie ein Armenkleidchen.	
82. Gab sie für die Zukunft auch ein Röckchen. [Absatz.]	Dem schickte sie ein Röcklein.
84. *A to gleda Junak Asan-Ago;*	*Tutto in disparte il Duce Asàn vedea;*
Das schaut der Held Asan Aga	
83. Das beyseit sah Vater Asan Aga	Der Vater, alles in der Ferne sehend,
85. *Ter dozivglie do dva sina svoja:*	*E a se chiamò figliuoli.*
und ruft seine zwei Söhne zurück:	
84. Rief gar traurig seinen lieben Kindern:	Rief seinen Kindern:
86. *Hodite amo, sirotize moje,*	*„A me tornate,*
Kommt hieher, ihr meine Waislein,	*„Cari orfanelli miei,*
	„Liebe Kleine, kehret
85. „Kehrt zu mir ihr lieben, armen Kleinen	Zu mir zurück!
87. *Kad-se nechie milovati na vas*	*da che non sente*
88. *Majko vascia, serza argiaskoga.* [Absatz.]	*„Più pietate di voi la crudel madre*
	„Di arruginito cor.“
wenn sich euer nicht erbarmen will eure Mutter schlechten (feigen) Herzens.	der fühllos wordnen Mutter
86. „Eurer Mutter Brust ist Eisen worden	Verschloßne Brust von Eisen, weiß von keinem
87. „Fest verschlossen, kann nicht Mitleid fühlen.“	Mitleiden mehr.“
89. *Kad to çula Asan-Aghiniza,*	*Udillo; e cadde*
Als Asans Gattin das hörte,	*L'aflitta Donna,*
88. Wie das hörte die Gemahlin Asans	Die jammervolle Gattin
	Hört Asans Wort,
90. *Bjelim liçem u zemgliu udarila;*	*col pallido volto*
Mit dem weißen Antlitz schlug sie auf die Erde,	*La terra percuotendo;*
	und stürzt, mit blassem Antlitz
89. Stürzt sie bleich, den Boden schütternd, nieder,	Die Erde schütternd,
91. *Upût-se-je s' duscjom raztavila*	*e à un punto istesso*
Mit eins trennte sie sich von der Seele	*Del petto uscille l'anima dolente,*
	und die bange Seele
90. Und die Seel' entfloh dem bangen Busen,	Entfloh dem bangen Busen, als, die Arme!

V. 84 vgl. Anm. zu 52, 55.

92. *Od xalosti gledajuch sirota.* aus Trauer, angesichts der Waisen.	*Gli orfani figli suoi partir veggendo.*
91. Als sie ihre Kinder vor sich fliehn sah.	Sie ihre Kinder sah von ihr entfliehen.

Zusammenfassung.

H^0 hat 93 Verse, *O* 92 (V. 65 von H^0 fehlt), *F* 102 *W* 99, *G* 91. Düntzer a. a. O. S. 392 gibt irrtümlich fü *W* 98, für *O* 102 an.

In *O* finden sich:

1. nur zwei Motivationen, 9 (od stida) und 92 (od xalosti);

2. nur eine beklagende und drei beurteilende Bezeichnungen: 15 jadna = die Gramvolle, durch Leiden Elende Aber dieser Ausdruck ist durch seine Häufigkeit im Volks mund sehr in seiner Bedeutung geschwächt. In der Lik sollen die Weiber ihre Mitteilungen gewöhnlich mit jadna t sam! einleiten, auch wenn sie nichts Trauriges zu berichter haben. Man hört auch: Jadna moja gospo! als sei klagen und klagen helfen ihr häufigstes Geschäft. 11 vjerna = die treu ist ebenfalls konventionell. 43 dobra = gut, vornehm, steht in Verseingang wohl in moralischer Bedeutung.

3. Eine Interjektion und zwei Beschwörungsformeln 47 Aj, 47 tako te ne xelila, bratzo! und 75 Bogom brate svatov stariscina. Erstere, von *F* (Viaggio I 105 e) gut erklärt bedeutet etwa: So wahr ich nie in die Lage kommen möge dich nach deinem Tode, also vergebens herbeizusehnen. De Bruder ist der Schwester Schirm und Schild, ihn zu ver lieren gehört zum Ärgsten, was ihr widerfahren kann.

4. Wiederholungsfiguren, auf die *G* sein Hauptaugenmerk gerichtet hatte. Mehrfach ist eine Anadiplosis durch ein Anapher wiedergegeben, z. B. 41, 42. Wenn *G*, wie Pniowe a. a. O. bemerkt, V. 33—34, 45—46, 77—78 Anaphern hat die bei *O* fehlen, so weist dieses dafür solche in 30—31 54—55 auf, die *G* nicht nachgebildet hat.

5. Acht Parallelstellen[1]) 2—5; 14—32; 20—72; 33, 34—81

[1]) Verszahlen hierfür nach H^0, des fehlenden Verses in *O* halber.

2; 58, 59—63, 65; 60—68; 74—90; 77—79. In achtzehn Versen ist von den Kindern die Rede, 19, 26, 33, 34, 35, 38, 60, 61, 69, 70, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87. In der Anwendung der Diminutivformen ist eine gewisse Zurückhaltung beobachtet. Die Kinder werden *O* 33, 34, Söhne und Töchter genannt (auch 69, 70 hat *H* Söhne und Töchter), aber das Kleinste Söhnchen, alle zusammen Waislein; im letzten Verse heißen sie die Waisen.

6. Acht Dialogstellen, 12—13, 20—22, 25—26, 47—50, 56—61, 71—72, 75—77, 86—88, also 25 von 92 Versen. Davon entfallen 2 auf die Söhne, 3 auf die Töchter, 5 auf den Vater und 15 auf die Mutter. Der Charakter der Ballade ist also episch-dramatisch; weder „Klage" noch „Preis" drückt er in Worten aus. Nur der von J. Grimm so bewunderte Eingang gehört, wenn man so sagen darf, der Anschauungslyrik an. Wir blicken in ein Landschaftsbild, das uns etwas Fernes, Helles, unendlich Reines vor die Seele zaubert. Aber unter dem weißen Zelte wohnt der Schmerz. Auch dieser Kontrast ist ganz unabsichtlich; der Hörer erlebt ihn, ohne ihn zu denken. Alles übrige ist Handlung, äußere und innere Handlung, von der lakonisch nur das Wesentliche und das in monotoner Weise berichtet wird. Der Gefühlsinhalt ist durch die stereotypen Wendungen und das Gleichmaß der Verse gleichsam gebunden. Der Ausdruck „Klaggesang" hat nur in bezug auf den rezitierenden Vortrag Berechtigung.

Nach Vuk bedeutet das Verbum bugariti „einen Klaggesang anstimmen". Das deutsche Wort hat er vielleicht von Goethe. Den klagenden Tonfall des Rezitators suchte nun *F* durch W o r t e zu ersetzen, da die einfache Tatsachensprache wohl auf ein Naturvolk (Viaggio I, 88), wie die Dalmatiner, nicht aber auf seine Landsleute erschütternd zu wirken vermochte. Er hat

1. dem *O* seinen kindlichen Sprachton genommen, indem er ikavische in jekavische Formen änderte. H^0 enthält allein in den ersten 5 Versen zwanzigmal den Laut i, *O* nur zehnmal.

2. seine Übersetzung durch pathetische Weitschweifig-

keit[1]) und Sentimentalität für seine Zeitgenossen mundgerec
gemacht, für uns verdorben. Durch Zusätze und Enjambeme
sucht er die Erzählung zu verdeutlichen und zu beleben.

W hat:

1. Sieben Interjektionen, 21 Ach, 25 o, 37 ach, 48 Ac
55 Ach, 63 ach! 79 o.

2. Sechsundzwanzig Worte, die Schmerz, Bedauer
Beurteilung ausdrücken, Rührung erwecken sollen. 6 äch
er, 9 Pein, 13 harte, 14 schmerzvoll, 16 verzweifelnd, 1
ängstlich, 19 zarte, 20 weinend, 27 arme, 28 Unglückliche
33 bange, 34 traur'ge, 36 zarten, 38 Arme, 39 unbarmherz'g
47 weinend, 55 unerbittlich, 73 zarten, 76 seufzend, 78 bang
84 traur'gem, 90 hilflos, 95 jammervolle, 97 bange, 98 bange
die Arme. Ferner schraubt er die gesellschaftliche Sphä
empor (Herzog, Fürstin), ist im Tone teils hochtrabend, tei
schäferlich-sentimental.

G hat:

1. Nur vier Interjektionen, 25 o, 35 ach, 48 ach (spät
entfernt), 55 o.

2. Sechzehn erweichende Zusätze, 14 harte, 15 voll
Schmerzen, 19 ängstlich, 20 weinend bittre Tränen, 23 jammern
32 Trauer-Scheidbrief, 36 im bittern Schmerz, 39 bangen, 4
Witwen-Trauer, 46 weinend, 53 unendlich, 72 traurig, 78 arme
81 hilflos in der Wiegen, 85 traurig, 90 bangen. Neunm
hat er das einfache Adj. lieb, das in *O* nur zweimal die Kind
gebrauchen. Gegen *W*, der 8 Ausdrücke der Liebe anbring
darunter zweimal das pathetische „geliebter" hat *G* also de
klagenden Charakter erheblich vermindert, den her
lichen erhöht. Der Held „ächzt" bei ihm nicht, zweim
setzt er das Adj. bitter, wodurch das Schmerzhafte der La
eindringlicher zur Wirkung gebracht wird; weggefallen i
„verzweifelnd, seufzend" etc. Vieles ist bei ihm schlicht
inniger, volkstümlicher gesagt, die ursprüngliche soziale Sphä
zum Teil wieder hergestellt. Vgl. besonders 11, 22, 43, 7
Ein entschieden unglücklicher Zusatz ist aber „gar trauri

[1]) 102 Verse.

85 zu Asans Eingreifen. Überhaupt zeigt sich Erkalten der Aufmerksamkeit gegen das Ende. So zieht *G* 68 und 69 zusammen, wodurch er wieder den Parallelismus verwischt. Daß er „beiseit" in 91 von tutto in disparte habe, wie Düntzer a. a. O. 397** annimmt, ist nicht erweisbar. Ebenso müßte er den „Glanz" aus der französischen Prosaübersetzung haben, die „brille" aufweist. Ich halte beides für zufällige Übereinstimmung, weil sich sonst nirgends die Spur einer Beeinflussung zeigt.

V. Erläuterung des Inhalts.

Die Volksballade „Asan Agas Gattin“ liest sich wie di stilisierte, dramatisch bewegte Erzählung einer merkwürdige Begebenheit. Allem Anschein nach ist sie ein Gelegenheits gedicht. Die Frau eines türkischen Herrn wird von diesen verstoßen und stirbt bei ihrer Wiedervermählung eines plötz lichen Todes. Das wäre etwa der äußere Vorfall, den de epische Dichter zu gestalten hätte. Ist die Ballade bald nach dem Ereignis entstanden, so hat er nicht viel verändert un hinzuerfunden. Nichts als das, was die Dichtung zur Dichtung macht. Sein Gemüt gibt dem Inhalt, seine Kunst, die Sprach kunst, Volkskunst ist, gibt dem Ausdruck die reine, geschlos sene Form. So ist der Eingang zwar nicht neu erfunden aber nach Bildern aus der Örtlichkeit gewählt. Ein Lied von Kačić beginnt ähnlich. (S. 224.)

Imotski se bili na kamenu
Kanno labud na vodi studenoj.

dem Sinne nach etwa: die weißblinkenden Häuser von Imosk heben sich ab vom Felsgestein wie der Schwan vom kalten Gewässer.

J. Grimm sagt mit Bezug auf die Dichtung: „Wie sich der auffliegende Vogel erst einigemal im Kreise dreht, kann sie sich plötzlich, nachdem sie eine Weile über ihrem Gegen stand geschwebt, sanft auf ihn niederlassen.“ Der Volks sänger stimmt also gleichsam sich und die Hörer, ehe er di Erzählung beginnt.

Bevor wir dem Gange der Handlung folgen, muß ein Bemerkung allgemeiner Art uns möglichst einwandfreie Bahnen schaffen.

Wir sind so sehr daran gewöhnt, über uns selbst nachzudenken, daß es uns schwer wird, einen Menschen zu fassen, in dem jene Spaltung in zwei Wesen, eines das lebt, und ein anderes, das betrachtet, noch nicht vor sich gegangen ist, und daß wir leicht vergessen, mit welcher Kraft sich jene blinden, dumpfen Affekte entladen, die ganz Affekt und nicht auch irgendwie zugleich Gedanke sind. Wollen wir aber die seelischen Bedingungen für alles das aufdecken, was die Menschen unserer Geschichte reden und tun, so müssen wir ein Innenleben vorzustellen trachten, das sich deutlicher in Werken als in Worten offenbart. Wir denken also zu einer Reihe von Wirkungen die dunklen, aber ertastbaren Ursachen hinzu, geben als Reflexion, was als Aktion vorhanden ist, setzen die Tatsachensprache in Begriffe um. Es dürfen uns dabei zwei Glaubenssätze leiten, ohne die sich überhaupt nichts deuten ließe: die ursprüngliche Gleichheit der menschlichen Natur und die Wandelbarkeit aller Verhältnisse und Anschauungen, also der Typus und die Entwicklungstendenz.

Die Voraussetzungen der Begebenheit liegen in den Sitten und Gefühlsformen des Volkes. Althergebrachte, treubewährte Sitten. Die Zeit ist kriegerisch und roh. Der Mann hat nur als Kämpfer, das Weib nur als Geschlechtswesen Bedeutung. Leidender Gehorsam ist ihr Los. Ihr Stammeserbteil ist die Scham. Scham schützt die Treue. Die Frau, die sich dem Manne nähert, wird verachtet. Es gibt ja neben Familienbanden und Wahlgeschwisterschaft nur noch eine Beziehung zwischen den Geschlechtern. Und diese gilt dem Volke jener Gegenden für unrein. In der Herzegowina soll das Weib mit dem ihr Angetrauten nur durch Vermittelung des Brautführers sprechen. In Montenegro verbirgt sich die Witwe, die ihren Mann beweint, damit niemand sie sehe. In den Volksliedern heißt es häufig: stid je mene na te pogledati, a kamo li s tobom govoriti. (Ich schäme mich, dich anzusehen und wie erst, mit dir zu reden.) Diese Formel gebraucht auch die Vermählte. Spricht sie überhaupt, so spricht sie „leise". Unzweideutig und vernichtend sind die Worte, mit denen in einem der Heldengesänge Marko Kraljević die Braut empfängt, die schutzsuchend in sein Zelt eindringt. In dem

Gedicht „Die Erbauung Skadars" fleht die „schlanke Neuve mählte", die eingemauert werden soll, zuerst die Schwäger u ihr Leben an. Umsonst.

> Drauf bezwingend Scham und Furcht vor Tadel,[1])
> Sprach sie flehend so zu ihrem Herrn:

(Talvj, Volkslieder der Serben, S. 84.)

Scham und Furcht sind typisch für das seelische Ve halten der Verheirateten, in ihrer Art so selbstverständlic wie die Mutterliebe. Fortis erwähnt, was heute noch die Re senden erzählen, daß der Mann sich entschuldigt, wenn er vo seinem Weibe sprechen soll. In den Volksliedern finden sic zwar die verschiedensten Charaktere und die entgegengeset testen Situationen dargestellt. In der Wirklichkeit ist e aber mit der freien Selbstbestimmung in slavisch-türkische Grenzgebieten auch heute noch kaum besser bestellt, und jede falls muß das scheue, zurückhaltende Benehmen der Gattin al ein sittliches Zeitideal angesehen werden.[2]) B. Stanković gibt i einer Novelle Pokojnikova žena, die Frau des Verstorbene (Stari dani, srp. knj. zadruga, 76) ein meisterhaftes Gemäld von den Lebensverhältnissen und Seelenzuständen einer bo nischen Frau.

Ehescheidungen sind nichts Ungewöhnliches. Hat di Vermählte keine Kinder, so geht es ihr schlecht. Sie wir mißhandelt, wohl auch heimgeschickt, einzelnen Liedern nac sogar getötet. Ili rodi, ili u rod idi, Sei fruchtbar oder kehr zu deinen Eltern zurück, herrscht Alil Aga[3]) die Gattin a (Vuk. I, Nr. 759). Und ein Asan Aga will sich mit Hilfe de Bruders von der Unfruchtbaren gewaltsam befreien (St. Mažu ranić. Hrv. nar. pjesme, Zeng 1876 S. 145. Vgl. auch 147)

---

[1]) zazor, nach Vuk das Übelansehen einer Handlung, reprehensio.

[2]) Für das verschiedene Verhalten von Mann und Frau, wobei abe immer die Hörigkeit der letzteren im Auge behalten werden muß, vgl. z. I bei Vuk II, 83, bei Sv. Manojlović, Serb. kr. Dichtungen, Wien 1888, 14 Bekrija Hassan Aga, und Goethes Brief an Gerhard vom 21. April 182 worin das bezeichnende Wort steht: „Ich bin geneigt ein so barokes Ve fahren einer barbarischen Willkür zuzutrauen."

[3]) Aga = Herr. Die moslemisierten Slaven haben gewöhnlich nu eine Frau.

für unsere Ballade trifft ein so landläufiger Verstoßungsgrund nicht zu, denn die Frau hat dem Manne fünf Kinder geboren: zwei Söhne, zwei Töchter, und das Jüngste ist wiederum ein Knäblein.

Wird eine Frau wegen Untreue verstoßen, so erhält sie das Hochzeitsgeld nicht zurück, das ist nach Vuk und Miklosich 438, 30 jene Summe, die ihr nach türkischem Rechte vor dem Richter für den Fall der Verstoßung versprochen wurde. „Ihre Schande" wird ihr nicht bezahlt.[1]) — Der Frau des Asan Aga aber wird ihr ganzer Brautschatz mitgegeben, was ausdrücklich hervorgehoben wird. Kein Schatten des Verdachtes ruht also auf ihr. Nicht nur das Wort des Sängers (V. 11) und die Rückgabe des Heiratsgutes bestätigt dies, sondern auch die Zahl und das Drängen ihrer Bewerber. Daß der Aga seinem Weibe die ganze Ausstattung (podpuno vjençanje, V. 30) zuerkennt, sagt aber nicht nur, daß er ihr nichts vorzuwerfen hat; es ist damit auch die radikale Art seines Vorgehens gekennzeichnet. Und es bedarf keiner besonderen Deutungskunst, um zuzugeben, daß der Anlaß zu dieser mit so scharfer, unerbittlicher Energie durchgeführten Verstoßung ein völlig individueller ist. Nicht Kinderlosigkeit, nicht Verdacht der Untreue — Asan Aga verbannt seine Gattin, weil sie nicht zu ihm gekommen ist, als er verwundet in seinem Zelte lag. Mutter und Schwester besuchten ihn frei; „a ljubovca od stida ne mogla". — Sie hatte den Mut nicht, zu ihm zu gehen, sagt Fortis kurz und gut in seinem Argomento, und Asan habe dies für einen Mangel an wohlmeinender Gesinnung genommen. Wir aber wissen, es war „Scham und Furcht".

Es steht ein Vers in diesem Gedicht, eine Beschwörungsformel. Die Frau fleht einmal ihren Bruder an mit dem stärksten Wort, das ihr zu Sinne kommt, und dieses lautet: O daß ich dich nie vergeblich herbeiwünschen müßte! — Der Aga, so scheint es, hat sein Weib vergeblich herbeigewünscht. Und nun läßt er ihr sagen, sie dürfe ihn nicht mehr im Hofe

[1]) Dr. Friedrich Kraus, Sitte und Brauch bei den Südslaven. Wien 1885, 569.

erwarten, nicht im Hofe und nicht bei den Seinen. Nich erwarten! Wieder so ein stereotyper Ausdruck, aber wi geschaffen für diese eine besondere Situation. Hat er doch selbst umsonst auf sie gewartet. Die Maßlosigkeit seine Strafe ist der beste Maßstab für die Stärke seiner getäuschte Erwartung. Sinnlos ungerecht ist dieser Zorn. War Asa Agas Gattin nicht gewöhnt, nur auf Befehl zu handeln Wußte sie, ob ihr Herr nach ihr verlangte? Sie hatte z warten, bis er sie rief. Ihr Verhalten ist typisch. Er abe — und das ist jenes Merkwürdige, Neue, jener Ansatz zu Höherentwicklung, von dem ich sprach — er schwieg: si sollte ungerufen kommen. Er trug in seinem Leiden Ver langen nach einer impulsiven Kundgebung rein menschliche Anteils, er forderte von einem gebundenen, scheu, fast willen los gemachten Geschöpf eine freie, mutige Handlung der Liebe Sie hat kein Herz, sagt er, als diese ausbleibt. — Doch nein das sagt er jetzt noch nicht. Aber später, in einer Situation, die obwohl aufs furchtbarste gesteigert, dem Grundverhältnis nach für sie dieselbe ist, da sagt er laut, sie hat ein schlechte Herz. Dieser innere Parallelismus liefert denn auch den Schlüssel zum Verständnis. Für dieses Verhalten gibt es nu eine Erklärung: dieser Mann sieht auf sein Weib nach mehr jähriger Ehe nicht mit der Gleichgültigkeit, mit der die Männe seines Stammes ihre häuslichen Verhältnisse zu behandeln pflegen. Es ist ein dunkles, sonderbares, sich selbst nicht kennendes Verlangen nach einer Liebe da, die über das Ge schlechtliche hinausgeht.

So betrachtet, liefert diese Dichtung einen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Gefühle. Doch kehren wir nach dieser Vorausnahme des Resultates zu den Teilvorgängen der Handlung zurück.

Der Aga läßt die Frau von Haus und Hof verweisen und gibt mit keinem Worte an, warum. Unmittelbar vorher hat er offenbar seine Entschließung den Verwandten seines Weibes mitgeteilt, denn zugleich mit der Botschaft an sie ist auch ihr Bruder schon auf dem Wege, um sie heimzuholen. — Furchtbar trifft die Ahnungslose der plötzliche Schlag. Sie weiß nichts davon, daß nur zornige Liebe so strafen kann; sie

fühlt nur das Beispiellose der Mißhandlung. Sie fortzujagen wie eine Schuldige! Von ihren fünf Kindern sie zu reißen! Ein Übermaß von Schmerz und Schande, das zu ertragen sie kaum fähig sein wird. Aber kein Gedanke an Widerstand, kein Laut, keine Frage. — Noch eh' sie fassen kann, was werden soll, glaubt sie den Hufschlag seines Rosses zu vernehmen. Alles Blut drängt zum Herzen zurück, alle Fassung verläßt sie, die bloße Möglichkeit einer Begegnung erscheint ihr ärger als der Tod. Aus dem höchsten Stockwerk will sie sich herunterstürzen. Er soll sie nicht lebend wiedersehen! — Die Rufe ihrer Töchter bringen sie noch zur Besinnung.

> Sind nicht Väterchens, nicht Asans Rosse,
> Oheim Beg Pintorovich ist kommen.

Mit einem Schmerzensausbruch wirft sie sich nun dem Bruder an die Brust. Schweigend reicht ihr der den Scheidebrief. Ihn wurmt die „Schande". Sie liest, hat sich gefaßt, in ihr Schicksal ergeben. Die Knaben küßt sie auf die Stirn, die Mädchen auf die rosigen Wangen, aber als sie ihr Jüngstes verlassen soll, da ist's, als risse man ihr das Herz aus dem Leibe. Gewaltsam führt der Bruder sie fort. Und schleunig will er sie wieder vermählen. Sie fleht, sie beschwört ihn:

> O so wahr ich dich nicht missen könnte,
> Gib mich keinem andern mehr zur Frauen,
> Daß mein armes Herz nicht bricht vor Jammer,
> Seh' ich meine kleinen Waisen wieder.

Sie spricht nur von den Kindern. Durch ihre Weitergabe an einen neuen Gebieter wird die Trennung von ihnen unwiderruflich. Von Liebe zu ihrem ersten Gatten, wie Fortis sie hinzudenkt, ist in diesem Widerstand nichts zu verspüren. Wohl aber zittert etwas darin wie Angst und Abscheu vor einem zweiten Herrn. Am deutlichsten ist das Vorgefühl der tödlichen Gewalt des Schmerzes ausgeprägt, dem sie schon einmal fast erlegen wäre.

Hiermit hat die tragische Situation ihren höchsten Ausdruck erreicht. Nicht nur verstoßen, nicht nur von ihren Kindern getrennt, auch wiedervermählt soll sie in Eile werden. Und nun wird Gedanke, was früher Handlung war; nun versucht sie keinen Selbstmord mehr, sie sagt: das könnte ich nicht überleben. So bereitet diese Stelle schlicht und klar auf

die Katastrophe vor, die durchaus nicht, wie sonst in solche
Liedern, nur ein dichterischer Verlegenheitsabschluß, sonder
psychologisch und physiologisch voll und tief begründet ist

Der Bruder schaltet mit ihr wie mit einer Sache. Di
beleidigte Familie will sich durch die schleunige Wieder
vermählung offenbar eine Art Genugtuung verschaffen. Di
Geschiedene wird dem eifrigsten der Freier, dem Kadi vo
Imoski, versprochen und in feierlichem Hochzeitszuge zu Pferd
am Hofe des Aga vorübergeführt. Einen langen Schleier ha
sie sich erbeten, er wirkt wie ein Symbol für das jede Be
rührung Scheuende, in sich Zurückgedrängte ihres armen
wunden, mißhandelten Wesens. In jener Botschaft an de
Bräutigam liegt aber durch den Hinweis auf die Kinder auc
die Bitte um Schonung für ihren verstörten Gemütszustand
Einen langen Schleier hat sie sich erbeten, aber spähend
Kinderaugen sehen hindurch. Die beiden Knaben treten vo
das Tor und sprechen, wie um ein kindliches Lock- und Trost
mittel an der Traurigen zu versuchen:

> Komm zu uns zurück, du liebe Mutter,
> Komm doch, daß wir dir zu essen geben.

Da erbittet die Neuvermählte sich die Gunst, ihre Kleine
zum Abschied beschenken zu dürfen. Man hat sich gefragt
woher sie die Gaben nahm, wohl gar gemeint, sie hätt
die Verteilung vorbereitet. Mit Unrecht. Das Hervortreten
der Kinder ist für den Hochzeitszug ein unvorhergesehene
Zwischenfall, für die Mutter aber geradezu furchtbar. Doch
ist es Sitte, daß die Braut nicht nur Geschenke empfängt
sondern auch gibt, in manchen Gegenden sollen selbst Vor
übergehende kleine Gaben erhalten. Das Heiratsgut wird
meist im Zuge mitgeführt. Linnen, gestickte Tücher und ähn
liches hat sie zu verteilen. Möglich, daß auch für Bettle
vorgesorgt ist. Wir haben es ja nicht mit einfachen Bauern
sondern mit den Herrschenden und Ersten der Gegend zu tun

Die Bitte der Braut, man möge die Pferde halten lassen
kann ihr nicht gut verweigert werden. So gibt sie denn
vom Rosse herab, das Prächtigste, was sie zuhanden hat, der
größern Kindern; dem Säugling aber sendet sie — ein
W a i s e n k l e i d c h e n. Das ist nun freilich kein Geschenk für

as Knäblein, das ist ein heißer, stummer Vorwurf für den Gatten: „Deine Kinder hast du der Mutter beraubt!" Das ist die Sprache, die sie sich gestattet, das einzige Zeichen, das ihm gilt, die Erwiderung auf jene unselige Botschaft. Und vielleicht, gestärkt durch die Bitterkeit über das erlittene Unrecht, vielleicht wäre sie weiter geritten, hätte auch diese Trennung noch überlebt.

Aber der Aga hat dem Vorgang zugesehen! Er hat den Mädchen nicht gewehrt, sich ans Fenster zu drängen, hat den Knaben gestattet, vor das Tor zu treten. Er läßt es schweigend geschehen, daß sie die Mutter auffordern, heimzukommen. Er greift nicht störend ein, als sie die Kinder beschenkt. Wozu das alles? Was erwartet er von diesem Abschied? — Was er einmal schon erwartet hat. Etwas Ungehöriges und Unerhörtes, eine freie, befreiende Liebestat. Gewiß, er weiß nicht, daß er sie erwartet. Wie könnte er meinen, die nunmehrige Braut eines andern müsse sich vom Pferde werfen, ihre Kinder an sich reißen, der Sippe erklären: „Ich ziehe nicht weiter, mein Platz ist ja hier!" — So hätte sie damals zu ihm eilen müssen, als er ihrer bedurfte, die „Scham" besiegen, die „Furcht" überwinden, die Sitte mißachten: fühlen wie er. Aber wie sie damals nicht handelte, wird sie auch jetzt nicht handeln, sie wird sich weiter führen lassen, einem andern schweigsam gehorchen wie ihm. — Gewiß, von der Reue des Aga steht nichts im Originale, aber es steht darin, daß er erwartet hat, die Mutter werde sich der Kinder erbarmen. Sie hat kein Herz, sagt er sich, genau wie damals; und was der Anblick der rührenden Leidensgestalt, was jener stumme Vorwurf im Gruß an das Jüngste in ihm zur brennenden Selbstqual gesteigert haben mochte, das verwandelt sich jetzt in jene Grausamkeit des Schmerzes, die Enttäuschung mit Kränkung, Weh mit Weh zu vergelten strebt. Jetzt tritt er unerwartet hervor, jetzt ruft er angesichts der eigenen Kinder, angesichts des ganzen Hochzeitszuges, rücksichtslos und furchtlos, wie es seine Art ist, unbekümmert um das, „was man von ihm denken könnte":

> Kommt hieher, ihr meine kleinen Waisen,
> Findet ihr bei jener kein Erbarmen;
> Schlecht und feig ist eurer Mutter Herz.

Es ist nicht diese zweite, furchtbarere Verkennung allein, di
wie ein Stoß ins tiefste Leben wirkt, es muß auch etwas wi
ein Blitz des Erkennens gewesen sein, der in diesem Augen
blick die Brust der unglücklichen Frau durchzuckte. Ei
jähes, furchtbar plötzliches Verstehen, daß nur zürnende Lieb
sie aus ihrem Heim vertrieben und daß diese stolze, trotzige
grausame Manneliebe bis zum letzten Augenblick etwas fest
gehalten haben mußte, das einer wahnsinnigen Hoffnung seh
ähnlich sah. Das Wiedersehen mit ihren Kindern allein ha
das leidergebene Weib nicht getötet. Aber der Anblick ihres
Gatten, vor dem sie einmal schon dem Tode zugeflohen war
und jenes Wort, in das sich alles drängte, was man ihr a
Qual und Kränkung angetan, und der Klang jenes Wortes
der ihrem Gefühle alles enthüllt, was sich ihr Denken nich
entwirren konnte, und der Jammer der Kinder, die zwischen
den entzweiten Eltern stehen, Zeugen und Opfer ihrer ge
bundenen, gebannten Liebe: das alles steigert den Affekt i
ihr zu einem Grade, wo er, nach innen wirkend, töten muß

Schon Fortis hat die drei Momente nicht unglücklich
hervorgehoben, die der Volkssänger nicht zu entwickeln ver
mochte: den Vorwurf der Fühllosigkeit, den Abschied von
den Kindern und den Verlust eines Gatten, den sie „in ihrer
Weise liebte, wie sie geliebt war". Den Wunsch des Aga
die Frau möge zurückkehren, hat Pypin (Vjestnik Evropy 1876
VI, 729), hinzugefügt. Meines Wissens hat später nur Pniower
der noch mit unzureichenden Hilfsmitteln die Handlung einer
gewissenhaften Analyse unterzog, das wahrhaft Tragische im
Zusammentreffen der Beiden erkannt und so auch die Kata-
strophe richtig gewürdigt. Nicht der Abschied von den
Kindern, das Wort ihres Gatten gibt ihr ganz eigentlich den
Todesstoß.

So umschließt das Lied von der edlen Frau des Asan
Aga nicht allein die Tragödie des gebundenen Weibes, sondern
auch die Tragödie des Mannes, der im Widerspruch mit der
herrschenden Sitte von seinem Weibe nicht leidenden Gehorsam,
sondern tätige Liebe, nicht die Form, sondern die Seele begehrt.

VI. Gliederung des Inhalts.

Professor Marković, Rad CXXXIII, setzt für die fünf Teile der Dichtung, für Exposition, Steigerung, Kulmination, Umkehr und Katastrophe, Verszahlen an, die ich folgendermaßen verändert sehen möchte: I (Exposition) 9+4, II (Steigerung in drei Stufen) a) 9+4, b) 5+5+4, c) 4+1; III (Kulmination)[1]) 5; IV (Umkehr in drei Stufen) a) 11+4, b) 11, c) 11; V (Katastrophe) 4.

Diese Einteilung ist von Goethe.[2]) So hat er die Ballade gegliedert, wenn man von geringfügigen Unterschieden absieht. Das heißt nicht mehr und nicht weniger als: er hat ihre innere Form enthüllt. Die Höhe liegt gerade in der Mitte V. 46—50, das erregende Moment, als Wirkung und Rückwirkung gefaßt, birgt sich in V. 9 und 12, 13; das tragische in V. 51; das Moment der letzten Spannung wäre vielleicht in das Zusammentreffen der beiden, also in V. 83 zu setzen, der freilich bei Goethe entstellt ist. Es könnte aber, wieder als Wirkung und Rückwirkung gefaßt, in V. 82 und 86, 87 verlegt werden.

Grundzüge der Handlung und Charaktere.

Der Dichter erzählt ein Frauenschicksal. Das verkannte Herz des Weibes, das keinen eigenen Namen führen darf, regelt den Lebenspulsschlag seiner Dichtung. Ihr Verhängnis entsteht aus einem Fehler, der als eine Tugend gilt, aus einem

[1]) Hier die Stelle, in der die tragische Situation am reinsten und stärksten zum Ausdruck kommt. Und hier, V. 49—50, findet sich, wie zur Erhöhung des Ausdrucks, auch einmal der Endreim ein.

[2]) Verglichen mit der Ausgabe C^1 der Werke.

Parzivalfehler könnte man sagen. Es entwickelt sich Schri
für Schritt aus der Situation und den Charakteren, aus de
Gegensatz zwischen Norm und Impuls, zwischen traditionelle
und individuellem Verhalten. In der Gruppierung der Pe
sonen, wie in der Zahl und Art der Vorgänge herrsc
Parallelismus. Als Familienangehörige des Paares werden a
des Mannes Seite Mutter und Schwester, an der des Weib
Mutter und Bruder genannt. Paarweise reden und hande
auch die Kinder. Das Jüngste aber, mit der Mutter noch au
innigste verbunden, bildet den unsichtbaren Mittelpunkt d
Handlung. Der Kadi, der Oberste der Susten, und der Zu
der Hochzeitsgäste schließen die Gruppe. Erwähnt werde
also dreizehn Personen, von denen nur eine mit einem Eige
namen bezeichnet wird: Asan, d. i. Hassan. Deutlich ist nu
die Frau charakterisiert. Die stärksten Empfindungen paare
sich in ihr mit der zartesten Äußerungsform (33, 34, 59, 7
82). Zweimal läßt sie Gegenstände für sich reden: eine Bitt
um Schonung und ein Vorwurf, der Schleier und das Bettle
kleidchen. Sehr schlicht, aber nicht würdelos ist sie in Ha
tung und Worten. Dem Manne gegenüber scheu wie ein Re
Zweimal leistet sie dem Bruder Widerstand (37, 47). San
von Natur aus, wird sie leidenschaftlich bis zur Selbstze
störung durch ihr Schicksal (18). Zweimal widerfährt ih
bitterstes Unrecht. Das erste Mal lähmt es sie auf Auge
blicke (15), das zweite Mal für immer (89).

Der Parallelismus der Vorgänge läßt sich auch son
verfolgen. Zweimal nur handelt und redet der Aga, am A
fang und zum Schluß. Sein Gemüt ist düster, seine Wort
sind henkershart. Zweimal handelt stumm der Bruder, jede
mal im nämlichen Sinn. Zweimal bewegen die Kinder sic
gegen die Mutter, um sie zurückzuholen, zuerst die Mädche
zuletzt die Knaben. Zweimal wird des Jüngsten gedach
Zweimal soll die Mutter Abschied nehmen. Auch auf Nebe
sächliches erstreckt sich die Zweizahl. Zwei beschrieben
Blätter spielen eine Rolle, zweimal wird die Frau zu Pferd
fortgeführt, um zwei kontrastierende Ereignisse dreht sich da
Ganze. Das Wort Herz findet sich zweimal, in der Mitte un
im Gegensatz hierzu am Schluß.

Angesichts dieses Reichtums an landschaftlichen, nationalen, menschlichen und künstlerischen Zügen, der sich in 92 Verse zusammendrängt, wird man die Schätzung gerechtfertigt finden, die der Klaggesang, wie eingangs gezeigt, bei Herder, Goethe, Grimm gefunden hat. Goethe hat einmal von der Ballade als Gattung gesagt, sie habe etwas Mysteriöses, und dies liege in der Vortragsweise. Der Sänger habe nämlich seinen prägnanten Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegung so tief im Sinn, daß er nicht wisse, wie er sie ans Tageslicht fördern wolle. An einer Anzahl solcher Gedichte ließe die ganze Poetik sich vortragen, weil hier die Elemente wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen seien, das nur bebrütet werden dürfe, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.

Solche zusammengefaltete Goldflügel schimmern denn auch aus diesem Meisterstück südslavischer Volkspoesie.

VII. Sind Beziehungen zu andern Volks-liedern vorhanden?

Prof. Šurmin hat in seiner kroatischen und serbische Literaturgeschichte (Agram 1898, S. 23) 31 Volksliedersamm lungen angeführt. Die erste, noch immer eine der schönste und besten, bringt in der Belgrader Ausgabe (1887—1902 allein 2015 Stücke. Zu der jüngsten hat die Matica Hrvatsk binnen zwanzig Jahren etwa 25 000 Nummern aus Kroatien Slavonien, Dalmatien, Bosnien und der Herzegowina gesammelt wovon bisher eine Auswahl in 4 Bänden (Agram 1896—1899 erschienen ist. Die kürzesten tragen epigrammatischen Cha rakter, von den längsten füllt jedes für sich schon ein Buch Reiches Material ist noch in Zeitschriften zerstreut. In Be tracht kommen auch die bulgarischen Volkslieder. G. Rose schätzt 1879 die bis dahin veröffentlichten auf 1½ Tausend Ich weiß nicht, ob sich unter allen diesen Liedern eins be findet, das mit dem unsrigen das Grundmotiv gemeinsam hätte. Höchstwahrscheinlich nicht. Es handelt sich doch um einen vereinzelten Vorfall. Aber vielleicht hat dieser Vorfall zu mehreren Gestaltungen Anlaß gegeben und niemand hat di Varianten aufgezeichnet? Vielleicht auch war die Ballade ei Glied in einem Zyklus von Familienliedern, der gleichnamig Personen in verschiedenen Situationen mit verschiedenen Cha rakterzügen verwendet? Vielleicht war sie endlich ein Mutter lied, besaß die Kraft, neue, ihr ähnliche Poesie zu erzeugen Diese drei Möglichkeiten greifen ineinander, können aber doch deutlich geschieden werden. Für die erste weiß man bis jetz

ein Zeugnis. Auf die zweite könnte man durch den Umstand geführt werden, daß die Namen Hassanaga und Hassanaginica sich u. a. auch in einer Reihe von Frauenliedern aus der Herzegowina und dem Küstenlande finden und daß diese Lieder Ehestandsgeschichten bald tragischer, bald heiterer Art behandeln. Man könnte sie dem Ausgang nach in Balladen und Romanzen scheiden.[1]) Sie bringen slavische Lebensformen in türkischem Kostüm, und wenn es wahr ist, daß die Lieder je älter desto besser waren, wie der Ragusaner G. Ferrich annimmt, so gehören sie mit ihren teils grausamen, teils lasziven Zügen einer späteren Zeit an als unser Gedicht.

Der schon erwähnten Epistel von Ferrich an J. v. Müller sind 37 illyrische Lieder in lateinischer Bearbeitung beigefügt. S. 62—64 bringen die Anfangsverse der Originale. Das erste, die Asanaginica, ist aus Fortis, denn die Übersetzung hat veste purpurea, patriam in aulam, cothurnos, mater ferrea. Ein zweites beginnt:

Assan-Aga na kuli sighiasce . . .

Es ist derb satirisch, übermütig, schließt mit einer landläufigen Sentenz. Vgl. hierzu Petranović, Serb. Volkslieder aus Bosnien, Sarajevo 1867, Nr. 152 (Asan-aga na gradu sjedjaše . . .) und das von Jagić, Rad XXXVII, bezeichnete, jetzt bei Vuk V. 5—49, beide weit schwächer.

Ein drittes fängt an:

Hvalilase Assan-Aghiniza . . .

Ich setze es hierher. (Im lateinischen Text hat Ferrich überall die Namen geändert.)

Turcaicas inter matronas his bona se se
Jactabat conjux vocibus Ibraimi.
Qualem habeo ipsa virum! Summo cum mane precari
In templo superos it meus Ibraimus,
Me super extendit pretiosae stragula vestis,
Et mea linteolo contegit ora levi:
Cum redit e templo pretiosae stragula vestis,
Linteolumque sua detrahit ipse manu.
Basiat ore, pilis labii fodicat mihi malas,
Sol est ortus, ait, lux mea, surge thoro.

---

[1]) Marković, Rad CXXXVIII.

Jagić (a. a. O., 137) hat Varianten dieses Gedichtes i
Vuks Frauenliedern aus der Herzegowina Nr. 162, jetzt 34
und I, 735 gefunden. Hier ist das oben angesponnene Moti
durch eine Fortsetzung in eine Liebessatire ärgster Art ver
wandelt. (Vgl. hierzu das Asanaginica betitelte Stück be
St. Mažuranić, S. 145.)

Eine innere Beziehung zu unserer Ballade ist nicht vor
handen. Auch Nr. 679, 687 u. a. weisen nur Namensgleich
heit auf.

Anders steht es mit zwei Balladen V. 672 und 764, di
knapp und gräßlich dasselbe erzählen. Der zur Eifersuch
gereizte Aga ersticht das Weib, mit ihr zugleich sein un
gebornes Söhnchen. Der Schluß ist von brutaler Kürze. Ta
und Strafe. Im Weibe den Sohn. (Dazu Mažuranić nochmal
145.) Hier könnte man schon eher Verwandtschaft vermuten
etwa in der Weise, daß der aus einer Erzählung bekannt
Name auf die Personen der anderen übertragen wurde.

Als Gegenstücke zu den zitierten Nummern können III
28 und VI, 69 gelten, wozu aus Mažuranić S. 148 und 15
heranzuziehen sind. Kuna-Hassan entzweit sich mit seine
Gattin und vernachlässigt sie jahrelang. Die weiße Kadun
bittet ihre Mutter um Rat. Soll sie ins Wasser springen ode
sich, jung wie sie ist, erhängen, um sich so an ihm z
rächen? Belehrt, entwendet sie dem Aga Gewänder, Waffe
und Pferd und flieht zu dem Uskokenhäuptling Ivan nac
Zengg. Dort läßt sie sich taufen und führt, als Mann ver
kleidet, ein kühnes Räuberleben. Da Kuna-Hassan sich wiede
verheiraten will, überfällt sie den Zug, fängt und mißhandel
den Ungetreuen, gibt sich ihm zu erkennen, gräbt ihm di
Augen aus, schlägt ihm das Haupt ab. Um Streit zu verhüten
entdeckt sie sich später einem Gefährten und vermählt sic
mit ihm.

Auch ein furchtbares, aber poetisch weit bedeutendere
Stück steht in S. Kappers Gesängen der Serben, Leipzig 1852
S. 173, unter dem Titel Asan Agas treulose Witwe. De
Schauplatz ist Klis und das Ufer der Cetina.

Aber nicht immer führt Eifersucht, Treulosigkeit zu
Katastrophen. In V. 663 feiert heitere Frauenklugheit einen

unblutigen Sieg. Der bejahrte Asan Aga bereitet seiner Gattin schwere Sorgen. Er will noch eine Frau. Ein Mädchen aus Novi plant er heimzuführen. Heirate du nur, mir ist es recht, sagt die kluge Hausfrau, ich rüste dir deinen Ältesten zum Brautführer aus. Insgeheim gibt sie aber diesem den Auftrag, dem Mädchen den Standpunkt klar zu machen. Des Aga grauer Bart, seine vier Söhne, das adelige Geschlecht der Mutter werden ins Treffen geführt. Die Braut aber will nichts von Entlobung hören. Es geschehe, wie Gott will, meint sie und läßt sich bis zum Hof des Aga führen. Doch als dieser sie vom Pferde heben will, da schwört sie, niemand bringe sie herab, wenn Asan sie nicht seinem Ältesten schenke. Der Alte wittert wohl, wer ihm den Spaß verdorben hat, doch macht er gute Miene zum bösen Spiel.[1]) Das Gedicht ist noch durch einen Umstand interessant. Der Brautschleier, von dem zweimal die Rede ist, wird V. 42 puliduvak genannt. (Anhang 59.)

Das Angeführte mag einen Begriff von der Verschiedenheit der weiblichen Charaktere geben, die denselben Mannesnamen tragen. Aber es kommen auch Gestalten vor, die dem Herzen nach mit der Heldin des Klaggesanges verwandt sind. Man hört ja aus diesem zunächst nur den Schmerz der Mutterliebe heraus und denkt nicht an den stummen Konflikt zwischen den Gatten. Sollte die Macht, mit der dieses Lied halb verstanden schon das Gemüt zu ergreifen weiß, nicht Anstoß zu neuen Bildungen gegeben haben?

Hierfür scheint mir nur ein Gedicht bedeutsam, das Roda Roda in Über Land und Meer 1904, I, 37 anführt. Er nennt es eine herzegowinische Volksromanze, die Rebatz Hassan aufgezeichnet habe. Sie scheint neueren Datums; wenn also eine Beeinflussung stattgefunden hat, so kann sie nicht auf Tradition beruhen. Es wäre ja möglich, daß der Klaggesang von der edlen Frauen auf literarischem Wege wieder ein Lied des Volkes zu werden beginnt. Die Erzählung lautet:

---

[1]) Die Zeitschrift Behar, Sarajevo, bringt in III, 46 eine sehr schwache und ganz reizlose Wiederholung dieses Gedichtes. Interessant ist ebenda I, 79, wieder eine Ehestandsgeschichte, verdächtig I, 352, das an deutsche Sagen von Schwanenjungfrauen erinnert. Zu I, 320 wäre Vuk II, 97 zu vergleichen.

„Hassan Agas Frau lag im Sterben. Alle ihre Gedanke
waren bei dem Schicksal ihrer beiden Kinder, drei Polste
weinte sie naß um sie. Sie ließ Hassan Aga schwören, da
er Ajka, der Sterbenden jüngere Schwester, freien werde, da
mit die Kinder keine fremde Stiefmutter bekämen.

Aber Ajka erfüllte die Erwartungen ihrer Schweste
nicht. Als sie in Hassan Agas Hof einzog, schob sie di
beiden Waisen rauh beiseite. Nachts darauf erschien die Tot
im Traume Ajkas und sprach:

„Schlag' die Kinder nicht, die ich geboren,
Pflück' die Rosen nicht, die ich gezogen,
Denn von Sonntag lebst du nur bis Montag."

Am Morgen starb Ajka. Man trug sie hinaus — — un
Hassan Aga gab den Kindern eine dritte Mutter — Fatim
Disdarews[1]) Tochter. Als sie einzog, begrüßten sie die Kleinen
Fatima aber umarmte sie und antwortete:

„Selig möge eure Mutter ruhen,
Ihr mein Glück und meine Augenweide!
Eure Muhme wird euch Kleidchen nähen,
Eure Muhme wird euch sticken lehren."

Als Fatima einschlief, erschien auch ihr Hassan Ag
erste Frau:

„Holde Schöne, Disdarews Fatima,
Meine Kinder hast du wohl empfangen!
Schlag' sie, lieb' sie, ich hab' sie gezogen,
Und umarm' den Aga Hassan Aga!
Lange wirst du, gute Fatme, leben,
Töchter drei und Söhne vier gebären." "

Zu bemerken wäre noch, daß die Namen Fatme und Ajk
(Hajka) oft in Verbindung mit einem Asanaga oder eine
Asanaginica vorkommen. Bei Asan Aga steht mitunter ein
Ortsbezeichnung. Zuweilen wird die Familie seines Weibe
genannt. Jedenfalls liebt das Volkslied den Namen.

Von sprachlichen Parallelen möchte ich nur den berühm
ten Eingang in Betracht ziehen. Er ist wahrscheinlich sel
alt, aber keineswegs häufig. Man findet ihn, wie G. Rose

---

[1]) Sollte Dizdars Fatima heißen. Dizdar = Torwächter.

und A. Dozon verzeichnet haben, in der Sammlung des bulgarischen Brüderpaares Miladin, Agram 1861, Nr. 19.[1]) Des Inhalts wegen steht dieses Gedicht dort unter den alten. Das Metrum ist der Achtsilber. Nach Rosens Übersetzung:

Sagt, was schimmert, und was wimmert[2])
Auf der Höh' der Bjelaschitza?
Ist dort frischer Schnee gefallen?
Oder sind es weiße Schwäne?
Nicht ist frischer Schnee gefallen,
Auch nicht sind es weiße Schwäne;
Auf dem Berg ein weißes Zelt ist's,
Drunter liegt der junge Stojan,
Liegt erkrankt der junge Stojan.

Er schickt seine Schwester Jana aus, ihm Wasser aus der weißen Donau zu holen. Sie kennt den Weg nicht. Da rät er ihr, sich am Finger zu verletzen. Das rote Blut soll ihr als Zeichen dienen. Sie gehorcht, doch als sie zu ihm zurückkehren will, hat ein feiner Regen die Tropfen an Bäumen und Felsen verwischt. Drei Tage und drei Nächte irrt sie in den Bergen umher, dann bittet sie Gott, sie in einen Kuckuck zu verwandeln, damit sie vom Gipfel einer Buche aus das Zelt wiederfände. Der Herr erhört sie. Das Vöglein klagt heute noch.

Als Fundort des Gedichtes wird Kukuš (!) angegeben.

Das Motiv von den Blutstropfen wiederholt sich bei Petranović I, 353.

Eine Stelle in IV, Nr. 29 der mohammedanischen Heldenlieder, Agram 1899, erinnert ebenfalls an den Eingang der Asanaginica. V. 288—291.

Was ist Weißes dort am Wasserbrunnen,
Ist's die Vila oder sind es Schwäne?

In dem Bruchstück einer bugarštica, verzeichnet um 1682, kommt die Frage vor: Ist das dorten grauer Nebel oder sind

---

[1]) Dieselbe Grundform auch in Nr. 188, wo ein Asan-Aga von seinem Wahlbruder befreit wird. Auch in Nr. 189 und bei Vuk in IV, Nr. 1. Endlich in einem Lied, das J. Dantović in der Zeitschrift Behar I, 142 veröffentlicht und Smrt Hassan-Aginice betitelt hat.

[2]) što bjelei, što lelei . . .

es weiße Schwäne? (Nastavni vjestnik, X, 537). Das Bild von den Schwänen findet sich noch öfters.

Über die Wanderungen der Lieder ist man wenig unterrichtet. Man nimmt an, daß die älteren Heldengesänge von Osten nach Westen gezogen sind. Familienlieder fanden jedenfalls geringere Verbreitung. Ob sie auf Wirklichkeit oder Erfindung beruhen, läßt sich in manchen Fällen ganz wohl unterscheiden, doch ist es schier unmöglich, den Spuren ihrer Wirkung nachzugehen.

VIII. Zur Entdeckungsgeschichte der süd-slavischen Nationalpoesie.

Die ältesten Zeugnisse über Sang und Dichtung bei den avischen Völkern hat Jagić im Rad jugoslavenske akademije XXVII zusammengestellt. Die erste Andeutung stammt aus em 7. Jahrhundert und bezieht sich auf die Donauslaven 3. 55). Deutlicher ist die Kunde, die in dem ältesten Produkt er kroatisch-dalmatinischen Literatur, in der Chronik des riesters von Dioklea, erhalten ist. In dem frühesten deutschen ericht, Wegreise k. k. Majestät Botschaft nach Konstannopel 1531, wird an drei Stellen des Liederreichtums der roaten und Bosnier gedacht. Die Werke der klassisch geildeten dalmatinischen Dichter weisen Spuren der heimischen olkskunst auf. Hektorović, ein Gutsbesitzer von der Insel esina, hat zuerst in seiner Idylle „Der Fischfang", Venedig 556, drei echte Volkslieder zum Abdruck gebracht. Sie heinen Zeugnis dafür abzulegen, daß die Motive und Weisen er Lieder von Osten nach Westen gewandert sind. Die Aufichnungen und Sammlungen alter Gesänge aus dem 17. und 3. Jahrhundert, die besonders metrisch alle Aufmerksamkeit erdienen,[1]) stammen gleichfalls aus Dalmatien. Dort schuf ich der Franziskaner Andrija Kačić-Miošić mit seinem azgovor ugodni naroda slovinskoga, Ven. 1756, ein historischoetisches Erbauungsbuch für das Volk. Mit der Phraseologie nd dem Tonfall der Nationallieder suchte er größere geschicht-

[1]) Bogišić: Narodne pjesme, Biograd 1878 mit einer Abhandlung über e „Bugaršice". Neuere Arbeiten von Chalanski u. a.

liche Treue in der Darstellung der besungenen Ereignisse z
verbinden. Sein Metrum ist nicht mehr der Fünfzehn- un
Sechzehnsilber der alten „Bugarštice", sondern der Zehnsilbe
oder Deseterac. Kačić bringt gern Reime an und teilt di
Gesänge in vierzeilige Strophen. Auch einige echte Volkslieder
fügt er ein, so das von Sibignanin Janko, das nach seine
Angabe in Dalmatien, Bosnien, der Lika und anderen slav
schen Ländern gesungen wurde. Eine lateinische Bearbeitun
seines Werkes hat der Franziskaner Emerich Pavić unte
dem Titel „Descriptio soluta et rhythmica Regum, Banorum
caeterorumque heroum Slavinorum seu Illyricorum" Buda
1764 veröffentlicht. In der Vorrede an den Leser heißt e
Quoniam verò gens Illyra res memorabiles, in Rhythmica
melodias congerere, exinde narratione, aut cantilando conse
vare, posteritatique veluti de manu tradere consuevit, eapropt
Scriptor noster plerasque melodias suae vernaculae compil
tioni adjecit; 1768 ist noch ein Supplementum illyricaru
antiquitatum illyricis versibus conclusum von Pavić erschiene

Wahrscheinlich hat der Dichter und Bibliograph Pat
M. Denis aus diesen Büchern seine Nachricht über illyrisc
Barden geschöpft. Vielleicht kam auch in den Schriften, d
durch Cesarottis Ossian hervorgerufen wurden, ein Hinwe
auf die Volkspoesie der Dalmatiner vor.[1]) Denis begann sei
Übersetzung ja nach Cesarotti[2]) und hat auch persönlic
Verbindungen mit Italien unterhalten. In einer Anmerku
zu Macphersons erster Abhandlung, die den Liedern Ossia
und Sineds vorangeht und die sich, wie ich vermute, schon
der ersten Ausgabe von 1768 finden müßte, sagt der für d
Belebung des österreichischen Geisteslebens so verdienstvol
Gelehrte: „Sollte man nicht unter unseren slavischen Nation
besonders aber in Böhmen, Dalmatien und Kroatien a
eben diese Art aufbehaltene Überbleibsel des dichterisch
Altertums finden können? und würden wir nicht in manch
Funken des Genies entdecken, wenn sich ein Sprachkündig

[1]) Andronico Filalete (ein conte Dadich griechischen (?) Herkommen
Alcune Osservazioni sopra le Poesie di Ossian, diritte al Sig. Ab. M. Ce
rotti, Ven. 1765.

[2]) Literarischer Nachlaß, hrsg. von Retzer, Wien 1801, I, 59.

Macphersons Mühe nehmen wollte?" Und Klopstock schreibt ihm[1]) am 22. Juli 1768: „Sie haben mir durch Ihre Nachricht, daß noch illyrische Barden durch die Überlieferung existieren, eine solche Freude gemacht, daß ich ordentlich gewünscht hätte, daß mir Ihr Ossian weniger gefallen hätte, um Sie bitten zu können, ihn liegen zu lassen, um diese Barden zu übersetzen ... Aber ich will auch einige Blumen aus Ihrem illyrischen Kranze in meiner Sammlung haben. Nehmen Sie das Beste unter den allerältesten, lassen Sie den illyrischen Text mit lateinischen Buchstaben auf die eine Seite, und eine völlig wörtliche Übersetzung auf die andere schreiben. Lassen Sie den Übersetzer genau verfahren, und unter andern nichts verschönern wollen. Denn er muß sich vor mir in Acht nehmen. Eh man sichs versieht, versteh ich auch illyrisch." Klopstock erzählt hierauf fröhlich von seinen Funden und Sprachkenntnissen und wie er sogar Macphersons metrisches Verständnis anzweifle, und fährt dann fort: „Wenn Sie mir wahrscheinlich machen können, daß die illyrischen Barden wenigstens halbe Deutsche waren, so bekömmt der Übersetzer einen schweren Stand mit mir, wenn er falsch, nur ein wenig falsch übersetzte."

Wie Denis Klopstocks Wünschen entsprach, ist nicht bekannt. Ganz aus den Augen verlor er die Sache nicht,[2]) doch es scheint an „Sprachkündigen" gefehlt zu haben.

Darüber klagt auch der Erzdiakon von Ossero, M. Sovich, in einer posthumen Schrift, Riflessioni sull' ignoranza della lingua slava literale in Dalmazia (Ven. 1787). Diesen Sovich

[1]) Nachlaß II, auch bei Lappenberg, Briefe von und an Klopstock, Braunschweig 1864.

[2]) Auf Denis' Anregung geht 30 Jahre später wohl J. v. Müllers Brief an den Pater G. Ferrich zurück. Dieser erkundigt sich in der eingangs zitierten Antwort nach Denis, an den er 1798 ebenfalls eine Epistel gerichtet hat. Eine Rolle in diesem Verkehr spielt auch der Kaiserliche Rat Stefan Raicevich, ein Ragusaner, dessen italienische Schriften Appendini, Notizie di Ragusa, 1803, S. 188 anführt. Mit Ferrich stand wieder Cesarotti in Verbindung (Zora dalmatinska 1845, Nr. 27). — Nicht unerwähnt mag noch der Umstand bleiben, daß A. F. v. Goué in seiner albernen „illyrischen" Wertheriade „Masuren" (Deutsche Schaubühne 87) 1775, worin auch Goethe als Götz herumrumort, ein nach Ossian gefälschtes „illyrisches" Lied produziert.

und den Sprachforscher Ab. Clem. Grubissich bezeichnet Forti wiederholt als seine Lehrer.[1])

Fortis hat den Brief über die Morlaken (Viaggio I, 4 bis 106) dem Lord John Stuart, Grafen von Bute gewidmet demselben, der Cesarotti die Neuausgabe seines Ossian ermög licht hat (Wurzbach, Biogr. Lex. 2, 327). Die Sorgfalt, welch der italienische Abbate der ersten für das gebildete Europ bestimmten illyrischen Volksballade angedeihen ließ, war als durch ein feines persönliches Motiv mitbestimmt. „Non pre tenderei di farne confronto colle Poesie del celebre Bard Scozzese, cui la nobiltà dell' animo Vostro donò all' Italia i più completa forma, ... ma mi lusingo, che la finezza de Vostro gusto vi ritroverà un altra spezie di merito, ricordant la semplicità de' tempi Omerici ..."[2]) Fortis hatte in Ron Philologie und Archäologie studiert, sich als Dichter, Jour nalist und Naturforscher betätigt. Sein Urteil über Kačić und die Auswahl, die er aus dessen Liederbuch trifft, charak terisieren zugleich ihn selbt. „Nè si vuol fra gli Scrittor Macherani lasciar di nominare F. Andrea Cadcich Miossich del quale fu pubblicata una Racolta di Canzoni Eroich Nazionali; quantunque egli n'abbia fatto la scelta con poc buon gusto, e con meno criterio v'abbia introdotto una quan tità di cose inutili, ed apocrife." Den kulturhistorischen Ver diensten des kindlich-heitern, gütigen Volksbildners ist hier durch freilich nicht Rechnung getragen, aber daß selbst vo bescheidenen künstlerischen oder wissenschaftlichen Gesichts punkten nicht vieles aus ihm zu holen war, ist richtig. Forti greift zunächst für seine Osservazioni das Lied von Milo Kobilich und Vuk Brankovich[3]) heraus (Razgovor, Ven. 1801 S. 45). Es enthält in engstem Rahmen drei mächtige poetisch

---

[1]) Ersterer starb nach Viaggio I, 90 im Februar 1774, letzterer 177 (Wurzbach).

[2]) Diese Worte trugen über 20 Jahre später, scheint's, noch eine wunder liche Frucht: „Il Morlacchismo d'Omero", Valentinelli, Bibliografia dell Dalmazia Nr. 554. Vielleicht ist die Schrift vom Bajamonti, der mit Forti und Ferrich in Verbindung stand. Vgl. Nr. 1101 und Kasumović, Nastavn vjesnik X, 451 ff.

[3]) S. Grimm nennt letzteren den Ganelon der serbischen Sage.

Motive: den unheilbringenden Streit der Frauen über den Wert ihrer Männer wie im germanischen Nationalepos, das Abendmahl, bei dem der greise Herrscher auf das Heil des vermeintlichen Verräters trinkt — wohl eine Spiegelung der evangelischen Szene —, und endlich jene Tat von wahrhaft antiker Größe, durch welche der verkannte Held sich reinigt — ein Tragödienstoff ersten Ranges, freilich nur für eine Meisterhand. — Außer dem Radoslaus, S. 21, und dem Volkslied von der schönen Dolmetscherin, S. 120, die er dem Prinzen August von Gotha für Herder überließ (J. VI, 37a), hebt Fortis noch den oben erwähnten Volksgesang von Sibignanin Janko hervor, aus dem er S. 72 einige Stellen in Übersetzung einrückt. Ihn interessieren die Proben von Geschicklichkeit, Stärke und Geist, die der Brautwerber darin mit Gefahr seines Kopfes abzulegen hat. Einen Apfel mit einem Pfeile von der Spitze einer Lanze zu schießen, über 9 Pferde hinwegzusetzen, die Braut unter 9 verschleierten Mädchen herauszuerkennen, lauter Taten, die nicht der Werbende, sondern ein jüngerer Held für ihn vollführt: dieses alte indogermanische Motiv, das sich in späteren Sammlungen so oft wiederfindet und abermals ans Nibelungenlied gemahnt, hebt Fortis aus, natürlich ohne es zu kennen. Um so erfreulicher wirkt dieser Fund.[1])

Die Vortragsweise der Volkssänger, die ihm schon auf seinem Besuche der Inseln aufgefallen war, charakterisiert Fortis richtig. Von ihren Poesien sagt er S. 88, sie hätten viel Stärke im Ausdruck, rügt aber einen gewissen Mangel an Phantasie, schildert ihre Wirkung auf die Zuhörer, die sie nach und nach auswendig lernen. Er habe bei einer Stelle, die auf ihn nicht den geringsten Eindruck hervorgebracht, einen von ihnen weinen und schluchzen gesehen. Der Nachdruck der illyrischen Worte, so meint er als Erklärung hierzu, müsse wohl von einem Morlaken besser empfunden werden. Die Lieder würden gelegentlich auch aufgezeichnet.[2]) Er kümmert sich um das Alter derselben (S. 89) und wünscht eine Reise zu den Bewohnern der Clementinischen Berge zu

[1]) S. Grimm interessierte sich für dieses Lied.

[2]) S. 92: nè vi manca del tutto la Poesia scritta, quando le occasioni di conservar la memoria di qualche avvenimento si presentino.

unternehmen, nicht nur, um bei ihnen alte Poesien zu ent
decken, sondern auch, weil er für Natur- und Altertumskund
in jenen unbekannten Gegenden reiche Ausbeute hofft. Ve
gebens forscht er nach einer Aufzeichnung, die ihm Vers
des berühmten Volkssängers von Triboco vermitteln könnt
(S. 167).

Es ist ihm wichtig, daß sein dalmatinischer Gastfreund
der Voïwode Pervan zu Coccorich, in seiner Jugend viel
heroische Gesänge und Liebeslieder komponiert hat (II, S. 144)
Tal und Dorf Coccorich liegen unweit von Imoski. Der Voi
wode, dessen hochgelegenen Besitz Fortis, S. 143 schildert
bewohnt Bauten in forma di Torre alla Turchesca; Forti
erhält einen Turm zur Wohnung angewiesen. Diese Umständ
könnten zu der Annahme verlocken, der Abbate habe da
einzige Lied, das er nicht aus Kačić nahm, das nach ihm kei
Sammler mehr singen gehört hat, und das seinem Motiv nac
eigentlich isoliert dasteht, aus dem Munde jenes vornehme
alten Dalmatiners aufgezeichnet. Die Handschrift, die Anfang
der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auftauchte, vo
Miklosich die Spalatiner H benannt, stünde dem nicht ent
gegen, soweit sich nach dem Abdruck beurteilen läßt. Si
zeigt vielfach dieselben auf italienischen Einfluß weisende
orthographischen Eigentümlichkeiten, die sich in der Venedige
Ausgabe des Razgovor finden; die meisten Längen und Kürze
sind bezeichnet, was phonetisches Interesse bekundet. In
konsequenzen der Schreibung sind bei dem Versuch eines Un
geübten, den mündlichen Vortrag durch die Schrift festzuhalten
sehr natürlich. Unsicherheit herrscht auch im Trennen un
Verbinden der Worte, sprachliche Dunkelheiten finden sic
mehrfach.

Dennoch ist es weit wahrscheinlicher, daß Fortis di
Handschrift durch einen seiner gelehrten geistlichen Freund
erhalten und nach bestimmten Gesichtspunkten bearbeitet hat
Zu denken wäre an Sovich, da die vielen Spuren des čaka
vischen Dialektes,[1]) die sich im Texte finden, nach den Insel
regionen deuten; mehr noch an den Conte Chem. Grubissich au

[1]) Vuk notiert 6 Stellen a. a. O. Anm. 68, 69, 72, 74, 76, 81.

[akarska, der Gegend, in der das Lied höchstwahrschein-.ch entstanden ist. Von letzterem sagt Fortis in den Osser-azioni S. 48: Io ò profittato moltissimo delle notizie raccolte a questo dotto Scrittore. Aus einer Bemerkung S. 161 geht brigens hervor, daß er Material für Viaggio, auch soweit es ie Volkspoesie betraf, bei Herausgabe des ersten Werkes chon beisammen hatte. Aus dem Verkehr mit dem Volke, us Wörterbüchern, aus den Gesprächen, Schriften und Büchern .er Freunde hatte der regsame Italiener sich eine gewisse [enntnis der Sprache angeeignet. Hierüber Osservazioni 4—56, Viaggio I, 7, 22, 58, 90 f. (b), 92, 147, 149 f. (a); I, 87, 109, 143 f. u. a., ferner Sermone parenetico di Pietro lclamer Chersino al signor Giovanni Lovrich, Modena 1776, ro er S. 21 sich in proposito di lingua ausdrücklich auf so edeutende und hochangesehene Männer wie Grubissich und lovich beruft. In dieser Streitschrift, worin er unter der Iaske eines Insulaners seinem unbilligen Kritiker[1]) gewaltig usetzt, weist er auch S. 25 dessen Bemerkungen über die asanaginica zurück. Sein Hinweis auf die buone regule e gli sempi de' libri sacri, scritti con purità di lingua und auf len Dizionario meno cattivo che abbiamo (wohl Dellabella), eine Verteidigung der lezione del Fortis sowie die Umgehung ler wirklichen Fehler und die bescheidene, aber feste Haltung, nit der er sein Verständnis der Lingua Illirica verteidigt, be-rechtigen zur Ansicht, daß er das Gedicht in einer Abschrift rhalten und an dieser selbständig geändert hat. Heute sieht nan nur die Mängel der Arbeit, die der Druck noch vermehrte, aber wie viel Einheimische hatten es damals schon besser gemacht? Warum berührt Lovrić Sinn und Schreibart der entstellten Wörter nozve, podkliuvaz, argiaskoga nicht? Er bemerkt nur: Le molte mani, per cui passano le Poesie scritte, sono le sole cause di tutti gli errori.

Daß Fortis, wie Miklosich erklärt, aus der Spalatiner oder einer ihr gleichlautenden *H* geschöpft hat, halte ich 1. durch das Fehlen des V. 65 in *O*, der sich in H^0 und in *F* wiederfindet, und 2. durch die gleiche Schreibung der Wörter

[1]) Lovrich, Osservazioni sopra diversi pezzi del Viaggio in Dalmazia del signor abate A. Fortis, Ven. 1776.

nozve, podkliuvaz u. a. für sicher gestellt. Mehrfach verr sich seine Unsicherheit. So hat er z. B. S. 105 (e) de Metrum zulieb eine Änderung gerechtfertigt, die er selbst al einen Verstoß gegen die gute Syntax bezeichnet, und die ih ein Sprachkundiger kaum geraten hätte. Lovrich hat ihm de Schnitzer nicht geschenkt. Die Bearbeitung weist zwei Te denzen auf. Am Wortschatz hat Fortis nichts geändert. Abe er hat einige Formen archaisiert (gorje, labutove, tebe, besicje Die Aussprache hingegen hat er modernisiert, d. h. er trachtet darnach, den älteren ikavischen Sprachcharakter zu ve wischen (ca. 30 mal je für i in *H*), wobei ihm einiges ent ging. Ich möchte diese verräterischen Reste [1]) weniger seine Nachlässigkeit als seiner Unkenntnis zuschreiben; die Ansicht er habe den Text selbständig redigiert, wird hierdurch erhel lich verstärkt. S. 104 (a) bezeugt er selbst, daß er sich vo der Aussprache ein wenig entfernt habe. Die Sprache de Bosnier klingt ihm nämlich besser als das Küstenländische das Sovich für verdorben erklärt. Auch die Verdoppelun der Buchstaben läßt Fortis fallen, setzt k für c, serce fü sarce, hajase für ajase (Osservazioni 49 über das aspirierte h) kurz, er tut sein Möglichstes, um sich den „Manoscritti Sla vonici più antichi, d. i. dem Kirchenslavischen etwas zu nähern vgl. S. 105(g). — So erweist sich auch an diesem kleine Denkmal das Vordringen des herzegowinischen Dialektes, da u. a. Bogišić in der Vorrede zu den alten Volksliedern au Dalmatien bespricht.

Fortis erwärmt sich für die Sprache. Il testo Illirico sagt er S. 89 f. dem Lord J. Stuart, vi metterà a portata d giudicare quanto disposta a ben servire alla Musica, e all Poesia sarebbe questa lingua, vocalissima, ed armoniosa, ch pur è quasi totalmente abbandonata, anche dalle Nazioni colte che la parlano. Wieder ein Satz, den er von Sovich hat. E stattet das Gedicht mit einem Argomento aus. Die Zusätz in seiner Übertragung sollen, seiner Absicht nach, den Sinn verdeutlichen, den Eindruck verstärken. Ein Musterbeispie wollte er geben. In der Tat bildet das Lied von Asan Aga

---

[1]) So penxer 18, daixa 22, ikavisch für jekavisch pendžer, daidža.

lattin ein liebliches Gegenstück zu dem Heldengesang in den
)sservazioni. Hier wird der treueste, tapferste, opferfähigste
lann, dort das keusche Weib, die liebreiche Mutter durch
Terkennung gekränkt, ja getötet. Als Eingang hier wie dort
in Naturbild, eine Farbenwirkung. Hier die „roten Rosen“
m „weißen Palast“, dort das schimmernde Zelt im grünen
Valdgebirge. Fortis selbst war kein Poet. Er war ein guter,
luger Mann, der die geringe Kraft eines Buches, die riesige
ler Vorurteile kannte; aber er hat redlich sein Bestes getan,
ım sich Land und Leuten dankbar zu erweisen, und was die
Tolksdichtung betrifft, so läßt sich nicht leugnen, daß er besaß,
vas er dem Sänger Kačić abspricht, Geschmack und Sinn für
lie Reinheit poetischer Typen.

Fortis' „Morlacchi“ [1]) kamen in die Mode. Zwar ist er
ıicht der erste, der diese unsichere Bezeichnung gebraucht,
ıber durch den Erfolg seines Werkes wurde sie förmlich in
Schwung gesetzt. Sie ist irreführend und sollte daher auf-
gegeben werden. Die ethnographischen Verhältnisse stehen
›ei uns unter dem Einfluß politischer Tendenzen und sind
laher verwickelt genug. Es gibt keine morlakische Sprache,
einen morlakischen Volksstamm. Die Italiener verstanden
ınter Morlacchi die slavische Bevölkerung des Festlandes, I, 44,
Angehörige der römischen wie der griechischen Kirche, I, 63,
35. Zur Angabe ihrer Wohnsitze bemerkt Fortis: Il paese abi-
ato da' Morlacchi s' estende molto di più, così verso la
Grecia, come verso l'Allemagna, e l'Ungheria. Der Name,
lavisch moro-vlasi, hat verschiedene Erklärungen hervor-
gerufen. Nach Prof. M. Sekulić, der sich gegenwärtig mit
liesen Fragen befaßt und eine Monographie darüber vorbereitet,
bezeichnet das Wort ihre Herkunft aus der großen Walachei
(mavre vlachia). Fortis nennt die Sprache und Poesie der
„Morlaken“ konsequent illyrisch oder slavisch: il testo Illi-
rico, S. 89, la lingua Illirica S. 90, l' Illirico, la Grammatica

---

[1]) Valentinelli, Bibliografia, weist unter dieser Rubrik 24 Nummern
auf. Vor Viaggio erschienen nur: „Historische Nachrichten von neuen be-
kannt gewordenen Völkern (Slavoniern, Panduren (!), Morlacchen usw.). Jena
1743—1746.“ Vgl. auch Nr. 1764, wozu es heißt: Vi si tratta passim dei
Morlacchi, Croati, Panduri, Wlachi ed Uscocchi.

Slavonica, la Lingua Sacra Slavonica S. 91, la voce Illiric
S. 169 etc.

Es fragt sich nun, welchem Zweig der Südslaven unsei
Ballade zuzuweisen ist. Sie stammt höchstwahrscheinlich a
Süddalmatien. Der Ort Imoski (Imotski), der darin erwäh
wird, liegt östlich von Makarska an der herzegowinische
Grenze. Der Sänger, nach dessen Vortrag die Geschichte vo
einem italienisch Gebildeten aufgezeichnet wurde, sprach de
ikavischen Dialekt, also kroatisch. Das Metrum ist das de
serbischen Volksepik, die handelnden Personen sind mo
lemisierte Südslaven. Von den vier angegebenen Momente
Land, Sprache, Versmaß, Religion ist wohl die Sprache d
ausschlaggebende, es ist also unrichtig, die Dichtung a
serbische zu bezeichnen, wozu Vuks Verfahren verleit
hat. Kroaten und Serben scheiden sich vor allem nac
Religion, Dialekt und Schrift; bei den bosnischen und herz
gowinischen Mohammedanern verlaufen diese Unterschied
Spricht man im eigentlichen Serbien ekavisch, im kroatische
Küstenland ikavisch, so haben Bosnien und die Herzegowin
den reinsten štokavischen Dialekt, das Jekavische, ausgebilde
Die Schrift, von der Fortis als der kursiven Cirilica der Mo
laken S. 104 (a) eine Probe gibt, wurde, wie mir von Fach
kundigen mitgeteilt wird, von bosnischen und kroatische
Katholiken sowie von den bosnischen Mohammedanern, doc
nicht von den Angehörigen der griechischen Kirche gebrauch
Die Gabe des Gesanges ist allen Stämmen gemeinsam, Sto
und Versmaß geben kein Kriterium ab. Im Hinblick auf die
fließenden Grenzen bediene ich mich für die kroatische Dich
tung des einigenden Ausdrucks südslavisch und bedaure nu
daß der schöne, alte und gute[1]) Name illyrisch sich auc
in der Literatur nicht durchzusetzen vermocht hat.

[1]) E. Boguslawski, Einführung in die Geschichte der Slaven, deutsc
v. Osterloff, Jena 1904, S. 83, Anm. 208, über Illyrien und Illyrier. Derselb
Methode und Hilfsmittel, Berlin 1902, S. 33 und 78.

IX. Anhang.

Zur Kritik des Originaltextes.

Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, die von Mikosich begonnene Kritik des Textes (437—441) nach allen Seiten hin zu ergänzen. Folgende Anmerkungen dienen hauptsächlich der Herstellung des Sinnes.

9. *gliubovza,* in Volksliedern die Gattin.

30. *podpunno vjençanje = sav miraz,* das vollständige Heiratsgut. Von den Übersetzern mißverstanden. Auch Talvj hat den Irrtum nicht beseitigt.

40. *u dvoru,* im Hofe, statt k dvoru, zum Hofe. Ein Verstoß, der es wie odjeliti (se) in 36 wahrscheinlich macht, daß Fortis bei Herstellung des Textes selbständig verfuhr. Dieser weist vier Elfsilber auf (7, 52, 55, 90). In H^0 gibt es keinen.

59. *podkliuvaz;* nach Miklosich podkliuvak zu lesen. Das Wort kann an dieser Stelle nur Schleier bedeuten. Der Brautschleier heißt jedoch in mohammedanischen Gedichten duvak und puliduvuk (Vuk III, 628 und V 663, 42. pul' duvak ist nicht belegt, aber in hrv. nar. pjesme, Agram 1899, findet sich IV, S. 249, 309 pulčazi (Art Brustschutz mit Knöpfen). Lautlich liegt freilich pokrivač näher. (Woher haben wohl die Brüder Jovanović die Erklärung kluvak = Schleier, die sich allein in ihrem Wörterbuch zum Gorski vijenac findet?)

68. *chierze O, chiere* H^0, *fanciulle F.*

72. *uxinati,* soll in der Lika auch zu Mittag essen bedeuten. Schon von Lovrić angeführt.

80. *nozve pozlachene.* Fortis kann nur an *nazuvke* (I, 63) im Sinne von Fußbekleidung gedacht haben. Aber wenn man mit Vuk zu *nazuvica* (Daničić, Korijeni, 25) eine Bildung *nazuva* wie etwa *obućica, obuća* postulierte, so müßte man noch einen Elfsilber annehmen und die Verschreibung o statt a obendrein! (Über Aussprache der Elfsilber L. Marjanović, hrv. nar. pjesme III, LIV). Das Verb nazuti ist in mohammedanischen Liedern nicht selten.

81. *çohu do pogliane*; *çoha*, ein lodenähnlicher Stoff; *poljana* in Ragusa Platz, sonst Boden. Also Stoff zu langen Kleidern, richtiger noch diese selbst. In manchen Gegenden wird nämlich ein Kleid von Frauen durch den Stoff bezeichnet, woraus es gemacht ist. (*obući ću crnu svilu* = ich werde schwarze Seide anziehn.)

83. *uboske haljine* aus *ubosku aljinu H*[0]. Daničić hat 131 boški, adv; ubožak, adj. Die Belegstelle im Archiv f. sl. Phil. X, 660 ist interessant. Dem Wort liegt der Gefühlston frommen Mitleids sehr nahe. Also gerade das drückt ihre Gabe im höchsten Grade aus, was der Gatte ihr abspricht: innigstes mütterliches Erbarmen. Fortis ändert Sing. in Plur., übersetzt giubbettin, überträgt die Bezeichnung arm vom Geschenk auf den Beschenkten. Ihn störte also der Sinn der Stelle. Auch Mikl. 440, 84 kann sich nicht damit befreunden. Was soll dem Teuersten die geringste Gabe? Vgl. Archiv X, 659f. Goethe hat den Zusatz „für die Zukunft", Talvj gar ein „seidenes Kleidchen". In der Tat ist die Stelle nur zu verstehen, wenn sie auf den Aga bezogen wird. Alle Kinder sind „sirotice", aber das ärmste von allen ist das kleinste, denn ihm ist die Mutterbrust entzogen worden. Die Konjektur: u bošči = in einem Tuche, hat ja manches für sich, sie ließe sich noch verstärken (Hrv. nar. pjesme IV, 670 unter boščaluk). Aber wozu dem Gedicht ohne Not eine Schönheit nehmen, die es besitzt und die dem Geiste der Volkspoesie durchaus entspricht? Für das Sprechen durch Gegenstände ließen sich unzählige Belege anführen.

88. *serca argiaskoga* für *ardjavskoga.* v ist ausgefallen, Sprech-, Hör- oder Schreibfehler. rdjav = rostig, schlecht; die ungewöhnliche Form könnte etwa nach Analogie zu äh-

ichen Versausgängen entstanden sein (soja puštanskoga, soja ospijskoga, von rospija = concubina, hrv. nar. pjesme III, 602). Das subst. rdja, in altdalmatinischer Schreibweise hargia, argia = der Nichtswürdige, vile; es kann auch Feigling bedeuten und ist bei einem kriegerischen Volk die ärgste moralische Verurteilung, z. B. Kačić S. 45, V. 55, 56. Das Wort ist für die Erklärung des Inhalts von großer Bedeutung. Es besitzt geradezu vernichtende Kraft. Unbarmherzigkeit und Niederträchtigkeit, die doch wohl nur in feiger Furcht bestehen kann, wirft der Held seinem Weibe vor, weil sie immer passiv blieb. — Fortis kannte die konkrete Bedeutung.

Zu Vuks Änderungen.

Miklosichs Bemerkung, a. a. O. 441, Vuk habe in seinem Texte dem altslovenischen jat statt des kroatischen durchgängig den serbischen Reflex gegenübergestellt, daher djece 26, djecu 79, pred 69, starješina 74, 75 für dice, dicu, prid, stariscina bei Fortis und in der Handschrift, bedarf einer kleinen Zurechtrückung. Vuk, der H^0 nicht kannte, fand in *O* vorwiegend jekavische Formen, unter denen nur einzelne ikavische, und zwar die oben von Miklosich angeführten, wohl gegen die Absicht des Überarbeiters stehen geblieben waren (30 je gegen 5 i). Die Art, wie Vuk den Text behandelt, zeugt von einem gewissen naiv künstlerischen Sinn. Die unverständlichen Worte podkliuvaz und nozve ersetzt er glücklich durch pokrivač und nože; merkwürdig ist die Vertretung des verhängnisvollen srca argiaskoga durch srca kamenoga (= steinernen Herzens); er hat eben nicht wie der Philolog zunächst das Wort an sich im Auge gehabt, sondern ihm war wie dem Dichter der Sinn im Herzen lebendig, und so hat er, die fürchterliche Kraft dieses Ausdrucks an dieser Stelle fühlend, eine künstlerische Entsprechung dafür gesucht und gefunden.

Die Einschiebung des Verses 59 „i kad podješ njenom bjelu dvoru“ ist freilich eine überflüssige, aber keineswegs eine sinnlose Willkürlichkeit. Vuk, mit dem traditionellen Parallelismus solcher Stellen vertraut, wollte zu den Versen 64, 65 die Vorstellung des sich bewegenden Hochzeitszuges auch in

die Botschaft der Frau an den Kadi bringen. Nun fehlt tatsächlich in *O* ein ähnlicher Parallelvers, 65 aus H^0, der jene Forderung weit besser befriedigt. Vuk konnte das, wie gesagt nicht wissen, aber er hat's eben gespürt, und so gibt dieser an sich schlimme Einschub ein feines Zeugnis für sein Stilgefühl.

Schlußbemerkungen.

Die Besprechungen des Gedichtes von Charles Nodier und Kannegießer kamen mir nicht zur Hand. Ersterer zergliedert die Ballade, wie Dr. J. Skerlić angibt, zuerst im Télégraphe Illyrien. Zu finden in Mélanges de Littérature et de Critique publiés par A. Barginet, Paris 1820, II, S. 353—373.

Die Dissertation des Herrn Milan Ćurčin, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur, konnte ich noch nicht benützen.

Kürzungen.

A. f. d. A. = Archiv für deutsches Altertum.

D. N. L. = Deutsche National-Literatur, hrsg. von Joseph Kürschner.

Hrv. nar. pjesme = Hrvatske narodne pjesme.

J. = Goethe-Jahrbuch.

J. G. = Der junge Goethe, hrsg. von M. Bernays.

Die Nummern der Volkslieder gebe ich nach der Belgrader Ausgabe der Vukschen Sammlung, 1887—1902. Die Seitenzahlen zu Fortis beziehen sich auf die italienischen Ausgaben.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXIX.

Franz Grillparzers Ästhetik.

Von

Dr. Fritz Strich.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Franz Grillparzers Ästhetik.

Von

Dr. Fritz Strich.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Vorrede.

Meine Abhandlung hat es sich zur Aufgabe gemacht, Grillparzers ästhetische Studien im Gegensatz zu einigen rein systematischen Darstellungen, wie sie Reich,[1] Jodl,[2] Fürst,[3] Ehrhard[4] geliefert haben, mit erklärender Heranziehung auch der allgemein philosophischen, psychologischen, historischen und kritischen Aufzeichnungen, wie der Briefe, Tagebücher und der zugänglichen Gespräche[5] einer historischen Betrachtung zu unterziehen, aber auch den großen Zusammenhang all dieser einzelnen Niederschriften aufzuweisen, wie auch die vorkommenden Widersprüche wo möglich zu begründen.

Den Schwerpunkt meiner Arbeit erblicke ich darin, einmal die ästhetisch-philosophischen Quellen aufzudecken, aus denen Grillparzer unmittelbar geschöpft hat, die Dichtungen zu bestimmen, welche vor allem seine Dramaturgie gestalteten, ferner die sonstigen Einflüsse sowie die Gelegenheiten festzustellen, durch die sich die Gedanken etwa als bewußter

---

[1]) Emil Reich, „Grillparzers Kunstphilosophie", Wien 1890.

[2]) Friedrich Jodl, „Grillparzers ästhetische Anschauungen". Wiener Zeitung 1898, Nr. 280. „Grillparzers Ideen zur Ästhetik". Grillparzer-Jahrbuch (zitiert: Jahrb.) X, 45.

[3]) Rudolf Fürst, „Der Kunsttheoretiker Grillparzer und seine Stellung zum Realismus". Bericht über die Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag im Jahre 1890. Prag 1891. S. 29—41.

[4]) August Ehrhard, „Franz Grillparzer". Deutsche Ausgabe von Moritz Necker. München 1902.

[5]) Die von Sauer im Verlage des Literarischen Vereins zu Wien herausgegebene Sammlung von Grillparzers Gesprächen habe ich nicht mehr benutzen können, da bei ihrem Erscheinen schon der größte Teil des Buches gedruckt war.

Gegensatz zu den Anschauungen anderer Denker der Vergangenheit oder Strömungen der Gegenwart gestalteten, endlich die immanente Wandlung und Entwicklung der einzelnen Ideen zu verfolgen.

Auch die ungemein wichtige Frage, um derentwillen eine Dichterästhetik erst ihre eigentliche Bedeutung erhält, das Verhältnis von Theorie und Praxis, ist nicht unberücksichtigt geblieben. Doch möchten diese Dinge nur als eine abrundende Beigabe angesehen werden. Denn da eine gründliche und vollständige Darlegung dieses schwierigen Gegenstandes eine eigene, umfangreiche Bearbeitung erforderlich machen würde, habe ich mich nur in einigen wichtigen Punkten auf längere Ausführungen eingelassen, in anderen mich auf Proben oder Andeutungen beschränkt oder bereits gewonnene Resultate der Forschung zum Vergleich mit der Theorie herangezogen. Daß ich zu letzterem Zwecke zwei neue Arbeiten über Grillparzer von Michael Lex und O. E. Lessing zu spät kennen lernte, um sie in den bereits fertigen Text hineinzuarbeiten, bedaure ich sehr. Auch habe ich einige Exkurse, die durch die geistvollen Abhandlungen der genannten Verfasser überflüssig oder überholt wurden, lieber herausgenommen und an den betreffenden Stellen kurz auf diese Bücher verwiesen.

Was den Titel und Gegenstand meiner Arbeit betrifft, so muß ich bemerken, daß die Ästhetik der Musik und Malerei von der Behandlung ausgeschlossen wurden, und zwar nicht nur deswegen, weil erstere bereits eingehende Würdigungen von fachmännischer Seite gefunden hat, letztere ihres sehr geringen Materials und ihrer minderen Bedeutung wegen auf eine eigene Bearbeitung kaum Anspruch erheben kann; sondern vor allem darum, weil der Ausgangspunkt meiner Abhandlung Grillparzers Dramaturgie als der wichtigste Bestandteil einer Dramatikerästhetik war und sich erst im Laufe der Arbeit die dringende Notwendigkeit herausstellte, die Dramaturgie sich von dem Hintergrunde der allgemeinen Poetik, diese aber wiederum von dem der gesamten Ästhetik abheben zu lassen. Demnach arbeitete ich am zweckmäßigsten die allgemeine Ästhetik und Poetik ineinander, wobei denn Musik und Malerei

ıur insoweit berücksichtigt werden konnten, als sie unter den ıllgemeinen Begriff der Kunst fallen oder sich innerhalb dieses ron dem Gebiete der Dichtung abgrenzen. Ebenso kamen im weiten Teil, der Dramaturgie, Epos und Lyrik nur insoweit n Betracht, als sich diese Gattungen von dem Drama vesentlich unterscheiden und durch die Abgrenzung sich das)rama charakterisiert. Da freilich Grillparzers Denken ganz ıaturgemäß vor allem auf das Drama gerichtet war, so lösten ich auch die Theorien von Epos und Lyrik fast restlos in lie Poetik und Dramaturgie auf.

Was die Methode der Behandlung und die mit großen chwierigkeiten verbundene Anordnung des Stoffes betrifft, so rird die Arbeit selbst diese zu rechtfertigen haben.

Zum Schluß möchte ich noch Herrn Regierungsrat Professor)r. Glossy in Wien für freundlichst gewährten Einblick in die chätze des Grillparzerarchivs, sowie den Herren Dr. Bettelheim ınd Dr. Arnold für ihre liebenswürdige Unterstützung während ıeines Aufenthaltes in Wien, vor allem aber dem Herausgeber ler „Forschungen“ selbst, Herrn Professor Dr. Muncker, für lat und Hilfe meinen wärmsten Dank aussprechen.

Inhalt.

Einleitung.

Allgemeine Ästhetik und Poetik.

Dramaturgie.

Schluß.

Einleitung.

§ 1.

Grillparzers Stellung zur Ästhetik.

„Wenn man das Wort Ästhetik ausspricht, so kann man amit zweierlei meinen: Ästhetik als einen Teil der Philosophie, nd Ästhetik als Kunstlehre.“ [1]) Die Berechtigung der ersteren teht nach Grillparzers Meinung außer allem Zweifel; denn er Mensch soll „über alles denken, nicht aufhören, zu veruchen, auf die Gefahr, das Letzte seines Strebens nie zu ereichen.“ Denkt er doch über den sicherlich unergründlichen usammenhang der Welt nach. Aber die Welt besteht, ob ir sie begreifen oder nicht. Ein Wissen könnte sie nicht nders gestalten, ein Nichtwissen untergräbt nicht ihr unwandelares Sein.

Die Welt des Kunstschönen besteht nicht, sie ist ein raum im Geiste des Menschen, der nach Schöpfung und Virklichkeit verlangt. Bleibt da auch ein Wissen oder Nichtrissen fruchtlos und gleichgültig? Der Mensch kann richtig lenken ohne Logik, rechtschaffen handeln ohne Moral, und las Schöne empfinden und schaffen ohne Ästhetik. Die Antvort also lautet: Ein Wissen ist gleichgültig und fruchtlos in Iinsicht rein positiver Wirkung. Ohne Zweifel aber würde ine richtige Ästhetik uns vor dem ganz Verkehrten und Aburden bewahren können. Eine falsche Ästhetik dagegen kann eicht die schlimmsten Folgen nach sich ziehen. Diesen engen Wirkungskreis, den Grillparzer um das Jahr 1840 der Ästhetik

[1]) Werke, 5. Auflage XV, 23.

als Kunstlehre angewiesen, nimmt er ihr bis auf den letzten Rest am Abend seines Lebens: Die wahre Ästhetik ist durch- aus entbehrlich, die falsche geradezu verderblich.[1]) Und wieder die gleiche Begründung. Nur ist nun auch das Nega- tive der Aufgabe unbetont geblieben.[2])

Der Kampf gegen die Ästhetik ist durch des Dichters ganzes Leben ohne Unterbrechung zu verfolgen. Nur einmal tut sich eine versöhnliche Anschauung kund. Das geschah innerhalb der Aufzeichnungen, die er sich selbst 1819 „zur Kunstlehre“ anlegte. Die betreffende Bemerkung ist offenbar (wie viele der gleichjährigen Studien) im Anschluß an die Lektüre Kants entstanden. Kant hatte sein Kapitel der Ur- teilskraft „Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack“ so begonnen: „Zur Beurteilung schöner Gegenstände als solcher wird Geschmack, zur schönen Kunst selbst aber, d. i. der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert.“[3]) Dazu offenbar setzt nun Grillparzer die Worte:[4]) „Wozu also eine Ästhetik, wenn sie weder lehren kann, wie das Schöne hervorzubringen, noch wie es mit Geschmack zu genießen ist?“ Und der Dichter gibt die Antwort: „Dazu, weil es die Sache eines vernünftigen Menschen ist, sich von allen seinen Hand- lungen und Urteilen einen Grund angeben zu können. Wenn die Ästhetik auch keine Rechenkunst des Schönen ist, so ist sie doch die Probe der Rechnung.“ Außer dieser kleinen Niederschrift ist alles Weitere Gift und Galle, und nur die Kunsthistoriker machen den bestgehaßten Kunstphilosophen als völlig überflüssige und darüber hinaus auch hemmende und zerstörende Elemente im Reiche der Kunst den Rang streitig.

Das harte und ungerechte Urteil des Dichters ist noch wohl zu erklären, und der Grund liegt nicht nur in der so oft anzutreffenden Abneigung des schaffenden Künstlers gegen alle nackte Theorie. In seiner Selbstbiographie erzählt uns Grill- parzer, wie er während seiner philosophischen Studienjahre an der Wiener Universität (1804—6) die Geringschätzung der

---

[1]) Werke XVI, 25.

[2]) Vgl. auch das Epigramm III, 236.

[3]) Kritik der Urteilskraft (Reclam) I. T. § 48, S. 178.

[4]) XV, 10.

rofessoren auf die von ihnen vorgetragenen Wissenschaften über-
rug. Der Professor der Ästhetik aber war „das gerade Wider-
piel seines Faches“.[1]) Solche Jugendeindrücke bleiben leicht
ir das ganze Leben haften, und Grillparzer ist keiner Wissen-
chaft und keinem Gelehrten jemals ganz gerecht geworden.

Dazu aber tritt ein zweiter, nicht minder wichtiger Um-
tand. Nach des Dichters eigenem Zeugnis übte das von
chreyvogel unter dem Namen Thomas West herausgegebene
onntagsblatt eine starke Wirkung auf seine Bildung aus,[2])
nd diese Wochenschrift begann ein Jahr nach Beendigung
einer philosophischen Studien zu erscheinen (1807—9).
chreyvogel aber hatte sein Blatt zu einer Waffe gegen alle
pekulative Ästhetik gemacht.[3]) Er war ein Sohn der deutschen
ufklärung und als solcher der erbittertste Gegner alles roman-
ischen Wesens. Diese Ästhetik aber war dem Boden der
omantik entsprossen. Als der Dramaturg den jungen Grill-
arzer kennen gelernt hatte, verstärkte er natürlich durch
einen persönlichen Einfluß die Wirkung des Sonntagsblattes
anz ungeheuer, und wo wir ihn im Kampfe gegen die Roman-
ik erblicken, steht Grillparzer an Schreyvogels Seite. Dabei
st freilich die merkwürdige Erscheinung eingetreten, daß der An-
eger selbst eine leise Wandlung seiner Ansichten durchmachte,
vie seine Tagebücher deutlich erkennen lassen,[4]) der Angeregte
ber in seinem unversöhnlichen Haß gegen die deutsche Ro-
nantik bis in sein spätestes Alter verharrte. Wie Schreyvogel
at nun Grillparzer im Kampfe gegen die Ästhetik fast stets die
Brüder Schlegel, Schelling, Hegel und seine Schule im Auge,
nd der tiefste und letzte Grund seines Hasses liegt in der
einem Wesen völlig fremden spekulativen Ästhetik selbst.[5])

---

[1]) XIX, 32.

[2]) XIX, 61.

[3]) Sonntagsblatt Nr. 75. 1808. S. 177.

[4]) Tagebücher, hg. v. Karl Glossy. I, 243. II, 179. 260. 265.

[5]) Die bereits oft hervorgehobene Einwirkung Schreyvogels auf Grill-
parzers Stellung gegen die Romantik wurde wohl auch noch durch persönliche
Gründe des Dichters verstärkt. Friedrich und A. W. Schlegel, Tieck, Solger und
andere Anhänger der Romantik haben Grillparzer teils verspottet und in Grund
und Boden kritisiert, teils ihn totzuschweigen gesucht. Vor allem sind aber
natürlich die Gründe von des Dichters Abneigung in seiner Ästhetik zu suchen.

Weit über die Grenzen hinausschreitend, welche ihr Al[illegible] Meister Kant dem menschlichen Forschen gezogen, hatte sie sic zu einer solchen Höhe der Abstraktion verstiegen, daß al lebendige Kunst ihrem Gesichtskreise entrückt war. Sowe die Kunst mit Umkehrung der Natur sich nicht bemühte, de Ästhetik nachzusteigen, war jeder Zusammenhang zwische Praxis und Theorie aufgehoben. Grillparzer aber war ein i höchsten Sinne erdenhafter Künstler, seine Wurzeln steckt tief in Leben und Wirklichkeit, er ging der Theorie zu Lieb nicht von dem Wege ab, den sein Genius ihn führte. Di induktive Ästhetik aber lebte erst in des Dichters letzte Zeitabschnitt auf, als er verbittert und grollend sich in sic selbst zurückgezogen hatte. Freilich war sie auch vorher nic ganz verschwunden, und wir werden sehen, wie Grillparzer a einen der wenigen „Induktiven", Bouterwek, stößt und sic eng ihm anschließt. Dadurch tritt das induktive Element i seiner eigenen Ästhetik stark hervor.

Wenn er sich selbst sein Leben lang mit ästhetische Problemen trug, so bedeutet das auch sonst nicht einen Wide spruch mit seiner allgemeinen Anschauung. Denn Einem h der Dichter stets und unbedingt das Recht zugesprochen, d Gesetze der Kunst zu erforschen, und das ist der schaffend Künstler selbst.[1]) So hatte einst Lessing erklärt: „Nicht jed Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein gebor[illegible] Kunstrichter." Gerade Grillparzer aber war wie wenige da geboren. In ihm lebten „zwei völlig abgesonderte Wese ein Dichter von der übergreifendsten, ja sich überstürzende Phantasie und ein Verstandesmensch der kältesten und zäheste Art."[2]) Trat diese unglückselige Mischung der dichterische Produktion oft hemmend entgegen, wurde sie der Urheber ein[illegible] allzuharten, ruh- und glückverzehrenden Selbstkritik, so bild[illegible] sie doch auch den fruchtbaren Boden einer Ästhetik, die u tiefe Einblicke in das Schaffen des wahren, gottbegnadete Künstlers gewährt.

Zu einem ästhetischen System hat freilich Grillparz[illegible]

---

[1]) XV, 74; XVI, 125; XVIII, 127. Vgl. Lessing Hamb. Dram. X, 1[illegible] (Lachmann-Muncker).

[2]) XIX, 79.

ılbst seine künstlerischen Einsichten nie zusammengeschlossen, ie schon das äußere Bild der weit zerstreuten Aufsätze und ingeworfenen Gedanken und Kritiken deutlich erkennen läßt. ibensowenig hebt sich seine Ästhetik von dem Gesamthinterrunde einer einheitlich gestalteten Weltanschauung ab. Eine olche konnte es für ihn im philosophischen Sinne nicht geben. ir ist nicht Spinozist, wie es Goethe war, nicht Kantianer rie Schiller, obgleich die Kantische „Philosophie der Bescheideneit" ihm noch am meisten zusagte. So darf auch von einer igentlich philosophischen Entwicklung bei ihm nicht die Rede ein. Er nahm und verarbeitete einzelne Elemente der großen lysteme — Kant und Spinoza vor allem —, schloß sie zusammen, renn es ging, machte sich aber auch nicht viel Gedanken, renn es nicht ging, und war durchaus nicht konsequent in der Wahl dessen, was er nach logischen Gesichtspunkten hätte ınnehmen oder verwerfen müssen. Deshalb darf man ihm ıatürlich keineswegs die einheitliche Weltanschauung abprechen; nur ist sie eben nicht auf rein philosophisch-wissenchaftlicher Grundlage errichtet und nur in seinen Dichtungen ıiedergelegt. Oft entwickelt er wohl fruchtbare Gedanken in einen philosophischen Studien, findet glückliche Gesichtspunkte ler Betrachtung. Aber die Zentrale fehlt, die Sonne, die alle Strahlen sendet und sammelt.

Etwas Ähnliches wird seine Ästhetik zeigen. Er schließt sich nicht einem fertigen System an oder führt es, wie Schiller, ıus eigener Genialität zu neuen und fruchtbaren Resultaten. Auch ist er durchaus nicht etwa, wie oft behauptet wird, ein sehr origineller Denker, sondern muß weit eher ein Eklektiker genannt werden. Das macht: Grillparzer ist nie ein geschulter Philosoph und Ästhetiker gewesen, so groß auch, wie wir noch im einzelnen sehen werden, seine philosophische Belesenheit war. Das Autodidaktische seiner Bildung macht sich auf Schritt und Tritt bemerkbar. Selbstverständlich muß dabei auch nie vergessen werden, daß es dem Dichter, der kein Freund wissenschaftlicher Systematisierung war, gar nicht in den Sinn kam, den Versuch einer Zusammenfassung seiner reichen, einzelnen Gedanken zu machen, die er zum größten Teil in unmittelbarem Anschluß an seine Lektüre aufzeichnete.

Dafür ist der Grundsatz äußerst charakteristisch, den er a
die Spitze seiner „Zur Kunstlehre" betitelten und für sein
gesamte Ästhetik grundlegenden Aufzeichnungen des Jahre
1819 stellte: „Ich nehme mir bei diesen Anmerkungen vo
ohne Rücksicht auf ein System, über jeden Gegenstand da
jenige niederzuschreiben, was mir aus seinem eigenen Wese
zu fließen scheint. Die dadurch entstehenden Widersprüch
werden sich am Ende entweder von selbst heben, oder, indem si
nicht wegzuschaffen sind, mir die Unmöglichkeit eines System
beweisen." [1]) —

Allerdings lassen sich einige Widersprüche tatsächlic
nicht heben; im ganzen aber wird diese Abhandlung zu zeige
versuchen, daß die Einheit all der einzeln hingeworfenen G
danken weit größer ist, als wohl Grillparzer selbst gewu
und geglaubt hat, daß sie sich wohl zu so etwas wie eine
System zusammenschließen lassen.

Daß ein solcher Versuch nicht gegen des Dichters eigne
Willen ist, das mögen schließlich seine eigenen Worte bekunde

„Das System bildet Pfade
Durch das Ganze unsrer Besitzung,
Und fehlten sie, wär's schade,
Es hinderte jede Benützung.
Doch allzu verzweigte Pflege
Wär' ein Entgang zunächst;
Denn es ist das Eigne der Wege,
Daß drauf nichts wächst." [2])

§ 2.

Grillparzers ästhetisch-philosophischer Bildungsgang.

Die philosophischen Studienjahre Grillparzers auf d
Wiener Universität fallen in die Zeit von 1804—6. Profess
der Philosophie war damals Franz Samuel Karpe, ein Wolffiane
der sich durch seine Polemik gegen die Neuerungen Kan
hervortat. [3]) Seinem lustspielmäßigen Auftreten hat Grillparz

---

[1]) XV, 9.
[2]) III, 210.
[3]) XIX, 31. Vgl. Max Ortner: Kant in Österreich, Jahrb. XIV.

in treues Gedächtnis bewahrt, ihm auch in einer kleinen Posse in bisher noch unenthülltes Denkmal errichtet.[1]) Eindrücke ositiver Art konnte er nach seinem Zeugnis in dieser „trüben, rüsten Zeit" nicht empfangen. Am eigenen Studium hinderten hn seine „Ideen von akademischer Freiheit". Den Neuerungen Kants freilich zeigte er sich darum während der Rechtsstudien 1807—11) nicht weniger zugänglich. Jetzt holte er das Versäumte nach und drang gemeinsam mit einigen Freunden in die ür sie „damals neue Kantische Philosophie" ein. Das Naturecht lag den Juristen am nächsten.[2]) Entscheidende Eindrücke scheint der junge Dichter damals noch nicht von Kant empangen zu haben. Er hätte sonst unmöglich im Jahre 1810 enes Pamphlet gegen alle bisherige Philosophie in sein Tagebuch schreiben können, das mit den Worten beginnt: „Es wandelt mich immer ein Lachen an, wenn ich das Wort Philosophie höre."[3]) Die folgende Erkenntnis aber, daß die Philosophie noch viel zu sehr die Psychologie vernachlässige, ist, wie wir noch hören werden, von hoher Bedeutung für die Ausbildung seiner eigenen Ästhetik geworden.

Ob Grillparzer in den Jahren seiner Rechtsstudien auch die Kritik der Urteilskraft kennen gelernt hat, ist nicht festzustellen; doch mußten ihm ja ihre Grundzüge sicherlich auf einem Umwege bekannt geworden sein, denn im Jahre 1810 hat er Schillers „Kleine vermischte Schriften" gelesen. Dieses Jahr brachte die bedeutungsvolle Wendung Grillparzers von dem bis dahin vergötterten Dichter seiner Jugend, Schiller, zu dem noch vernachlässigten Goethe, auf dessen Wert ihn das Sonntagsblatt aufmerksam gemacht hatte.[4]) Schreyvogel ist dem Philosophen Schiller nie gerecht geworden. Mit knabenhafter Übertreibung aber spricht nun Grillparzer von Schillers lächerlicher, patziger Sucht, den Philosophen spielen zu wollen, die in seinen kleinen vermischten Schriften am ekel-

---

[1]) Die unglücklichen Liebhaber. Aufbewahrt im Grillparzer-Archiv der Stadt Wien.

[2]) XIX, 39.

[3]) Grillparzers Briefe und Tagebücher. Hg. v. Karl Glossy und August Sauer. II, Nr. 36, S. 22.

[4]) Tgb. Nr. 42, S. 28.

haftesten werde.[1]) Nach kurzer Krise legte sich, wie in de Tagebüchern zu verfolgen ist, die feindselige Stimmung gege den Lieblingsdichter seiner Jugend; aber Schillers Theorie hat er nie recht leiden mögen, und es war ihm eine gewiss Genugtuung, als er — wahrscheinlich in den Briefen an Körne — 1857 las, Schiller habe in den Jahren seiner Reife aus drücklich jede Stunde bedauert, die er mit solchen Speku lationen verloren.[2]) —

Also auch auf diesem Wege konnte die Kantische Philo sophie nicht Wurzel fassen in dem suchenden Dichter. Da zu bewirken war erst Schreyvogel vorbehalten, dem Vor kämpfer Kants, dessen Philosophie nur langsam und schwe in Österreich Eingang gewann. Am 15. März 1817 schriel Schreyvogel in sein Tagebuch: „Ich habe Grillparzern di Hauptwerke von Kant gegeben. Vielleicht findet er Beruhigung darin.“[3]) Seitdem machen sich Spuren Kants in den Aufzeich nungen deutlich bemerkbar. Entscheidend aber wurde erst da Jahr 1819. Jetzt wurde die Kritik der Urteilskraft grund legend für den Ausbau seiner Ästhetik. Daneben gewinnt Bouterwek Einfluß auf ihn, dessen Ästhetik er 1819 gelesen hat.[4]) Auch hier kann Schreyvogel der Anreger gewesen sein denn wenn er sich auch über die Ästhetik des Göttinger Pro fessors nicht geäußert hat, so schätzte er ihn doch als Histo riker sehr hoch. Das ergeben zwei Stellen seiner Tagebücher.[5]) Grillparzer ist sein Leben lang ein unbedingter Verehrer Kants und Bouterweks geblieben. Es waren das die einzigen Ästhetiker, die er gelten ließ. Von Kant schrieb er im Jahre 1835: „Nie hat ein Philosoph aneignender über die Vorfragen der Kunst gesprochen, als er.“[6]) Bouterwek nannte er noch im Jahre 1859 „den besten Ästhetiker und einzig verläßlichen Führer im Reiche der Theorie.“ Diese von Heinrich Bohrmann aus dem Munde des Dichters überlieferten Worte sind gewiß

---

[1]) Tgb. Nr. 41, S. 28.
[2]) XVIII, 78.
[3]) A. a. O. II, 243.
[4]) XV, 19.
[5]) A. a. O. II, 242 und 243.
[6]) XV, 79.

mit Vorsicht aufzunehmen.[1]) Eine Nachprüfung hat aber ergeben, daß Grillparzer der Ästhetik Bouterweks ungemein starke Anregungen zu verdanken hat, so daß des Dichters überschwengliches Urteil sich wohl erklären läßt.

Im gleichen Jahre wie Bouterwek lernte Grillparzer auch — wohl nicht ohne direkten Zusammenhang — dessen Schüler, Arthur Schopenhauer, kennen,[2]) und es ist mehrfach darauf hingewiesen, wie seine Weltanschauung mit Elementen des pessimistischen Voluntarismus durchtränkt ist, wie seine Dramen zu den überzeugendsten Belegen der Schopenhauerschen Theorien von der Tragödie werden.[3]) Wie weit das freilich auf unmittelbarem Zusammenhang oder nur auf einer gleichgestimmten Naturanlage beruht, ist noch nicht hinlänglich sicher festgestellt worden. In der Ästhetik sind ungemein wichtige unmittelbare Beziehungen deutlich.

Seit den zwanziger Jahren legen die philosophischen Aufzeichnungen Grillparzers das Zeugnis einer wachsenden Kenntnisnahme der Philosophie in allen ihren Teilen ab. Neben Aristoteles und Plato, Leibniz und Spinoza, Hume und Hobbes begegnen Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Herbart, deren Gedanken auch in denjenigen Studien ihre Spuren deutlich erkennen lassen, die ihren Namen nicht angeführt haben.[4]) Für seine Ästhetik wurde von ihnen nur noch Spinoza ungemein wichtig. Auch Rousseau, dessen Contrat social der junge Dichter bereits 1808 übersetzt hatte,[5]) macht seine Wirkung von

---

[1]) Aus Gesprächen mit Grillparzer. Augsburger Allgemeine Zeitung 1872, Nr. 38, Beilage. Vgl. dagegen Schiller an Goethe 18. April 1797. 12. Januar 1798. Goethe an Schiller 19. April 1797. 10. Januar 1798, wo sie ihrer allerhöchsten Mißachtung Bouterweks als Ästhetiker Ausdruck geben.

[2]) XV, 17.

[3]) Vgl. Johannes Volkelt „Grillparzer als Dichter des Willens zum Leben“, Jahrbuch X, 4 und „Grillparzer als Dichter des Tragischen“, Nördlingen 1888. S. 189 f. (ohne Nennung Schopenhauers). Aug. Ehrhard: a. a. O. S. 259.

[4]) In Grillparzers Bibliothek fanden sich Werke von Spinoza, Hegel, Schelling, Fichte, Kant, Schopenhauer. Vgl. „In Grillparzers Bücherei“. Fremdenblatt Wien. 1895. Nr. 27. Auch die Poetik des Aristoteles hat er besessen, da er sie im Jahre 1827 an Bauernfeld ausgeliehen hat. Vgl. Aus „Bauernfelds Tagebüchern“. Jahrb. V, 40. Vgl. auch Grillparzers Tgb. II, 202.

[5]) Tgb. Anmerk. S. 276, Nr. 76.

neuem, jetzt aber auf die Ästhetik, wie sich zeigen wir geltend.

Wichtiger als die Philosophen und Ästhetiker wurden - besonders für die Ausbildung seiner Dramaturgie — die Dichte welche seinen Entwicklungsgang bestimmten. Beiderlei Wi kungskraft vereinigten in sich Goethe und Schiller, wie di französischen Dramatiker. Drei literarische Strömungen ware es, die sich nach Sauers lichtvollen Ausführungen[1]) i Grillparzers Jugendentwicklung kreuzten und durchdrange Die erste war die Wiener Dramatik, wie sie sich in vielfache Verzweigung ausgebildet hatte. Vor allem das Märchenhaft Wunderbare machte tiefen Eindruck auf den jugendliche Dichter, dessen Spuren sich in Poesie und Ästhetik nie gan verloren haben. Später begannen die Erzeugnisse der klassische Periode auf ihn einzuwirken. Wie Schreyvogel seine Wandlun von Schiller zu Goethe bestimmte, sahen wir bereits. Di Anschauungen der klassischen Meister wiesen ihm die allgemein Richtung seines Denkens und Dichtens. Dazu aber trat di dritte Strömung, deren Anprall sich Grillparzer nicht entziehe konnte, die romantische Schule. Zwar stellte er sich unte der starken Einwirkung des Sonntagsblattes von vorneherei in schroffen Gegensatz zu der romantischen Ästhetik de Schlegel. Die Ahnfrau aber ist durchtränkt von romantische Elementen, und die Götter der Romantik, Shakespeare un Calderon, werden zu den seinigen. Freilich nur im Anfan Seit er in den zwanziger Jahren Lope de Vega kenne lernte, der von den Romantikern kaum gekannt, aber stet verächtlich behandelt wurde, fühlte er sich immer mehr z dem ihm selbst wesensverwandten „spanischen Goethe“ hi gezogen, und die Wagschale Calderons, des „spanischen Schiller“ beginnt merklich zu sinken. Man sieht, es ist das eine seine Jugendentwicklung von Schiller zu Goethe ganz parallele E scheinung. Diesmal aber kann Schreyvogel der Anreger nich gewesen sein, da auch er von Lope offenbar keine Kenntni hatte. Wohl aber mag es Bouterwek gewesen sein, der i seiner vielgelesenen Geschichte der spanischen Literatur vo

---

[1]) Einleitung in die Werke S. 26 ff.

ope geschrieben hatte: Selbst die rohesten und unkorrektesten einer Dramen sind von einem poetischen Geiste belebt, den eine methodische Kunst erreichen kann. Die Moral ist freilich nit Füßen getreten. Die Liebe muß alles entschuldigen. Aber ine hinreißende Natürlichkeit bildet den Vorzug aller seiner Comedias.[1]) Nach reiner Poesie und Natürlichkeit aber echzte der selbst zur Natur hinstrebende Dichter, und da mag hm das Urteil des hochgeschätzten Ästhetikers kompetenter gedünkt haben als die Mißachtung der Schlegel. Sicheres ist darüber nicht auszumachen; jedenfalls entzückten auch ihn an Lope der „poetische Geist" und die „hinreißende Natürlichkeit."

Stellte er sich damit in Gegensatz zu den Neigungen der Romantik, so tat er es in anderen Dingen noch viel schärfer. Denn neben den Engländern und Spaniern waren es die französischen Dichter, denen er höchste Achtung und Verehrung zollte. – Seit Lessings Feldzügen war die Geringschätzung der Franzosen zur Mode geworden. Daran konnte auch nichts ändern, daß Goethe und Schiller auf der Höhe ihres gemeinsamen Wirkens französische Tragödien in eigenen Übersetzungen auf die Bühne brachten, freilich mehr um Formstudien an ihnen zu machen, als sie dem Empfinden der Deutschen näher zu bringen.[2]) Die Romantiker aber, A. W. Schlegel vor allem, stimmten dem nur in seiner Zeit und seinen Umständen sehr wohl begründeten vernichtenden Urteil Lessings bei. Da hatte Schreyvogels Sonntagsblatt wieder einen Grund zum Einschreiten. Auch er vereinigte vielseitig und weitherzig die Liebe für die Engländer und Spanier mit der hohen Verehrung der französischen Meister und sah eine Aufgabe seiner Wochenschrift darin, das Werk Corneilles und Racines[3]) gegen alle Verkleinerungen in Schutz zu nehmen. Damit knüpfte er aber selbst schon an eine ältere Wiener Tradition an. Denn wie die französische Tragödie später als in Deutschland in Wien zur Herrschaft gekommen war, so behauptete sie hier noch

---

[1]) Geschichte der spanischen Literatur. Göttingen 1804. S. 365 u. 377.

[2]) Vgl. Goethe, Weimarisches Hoftheater. Schillers Gedicht: An Goethe (als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte).

[3]) Vgl. z. B. Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 269ff, Sonntagsblatt I, 431.

ihre Stellung, als Lessing sie schon längst dem allgemeine
Gespött preisgegeben. Dafür zeugen die theoretischen Be
mühungen von Sonnenfels und die klassizistischen Dramen vo
Ayrenhoff und Collin, die nahe an den Anfang von Grillparze
heranführen. Dieser also stellt sich mit seiner ausgesprochene
Vorliebe für die französische Tragödie, die auch für seine Dra
maturgie maßgebend wurde, durchaus in einen historische
Zusammenhang mit der Überlieferung seiner vaterländische
Literatur, indem wohl vor allem Schreyvogel unmittelbar ih
bestimmte. Wie auch seine Liebe für Lope de Vega mi
den Jahren ins Unermeßliche stieg, so hielt er doch — trot
des ungeheuren Unterschiedes — an der Verehrung der fran
zösischen Tragödie fest, und Corneille und Racine bliebe
ihm so große Dichter, wie nur je welche gelebt. Ja, gerad
der starke Kontrast von Racine und Lope de Vega war es
der ihn die französische Formvollendung im Gegensatz und
zur Ergänzung der spanischen Formlosigkeit immer höhe
schätzen ließ.

Und wie er hier im Gegensatz zu den Strömungen seine
Zeit steht, so auch in seiner Stellung zu dem ewig sich ver
jüngenden Euripides, den er häufig Lope de Vega an di
Seite setzte. Ihn, den die Romantiker weit hinter Äschylu
und Sophokles stellten, den sie zum Verfall der klassische
Kunst zählten, weist er neben jenen Größten seinen Platz a
und gewinnt aus seinen Werken tiefe Einsichten in das Wese
des Dramas.[1]) Einsam steht er auch mit seiner Abwendung
von der morgenländischen Poesie da, die seine Zeit berauschte
und bekannt genug ist es, wie er unter starker Einwirkung
Schreyvogels die Volksdichtung und mittelalterliche Poesie
der Deutschen verdammte, die von der Romantik zu neuen
Leben erweckt worden. Merkwürdig, daß gerade ein Öster
reicher solches tat, ein Dichter aus dem Lande, das mit zähe
Treue die alte deutsche Dichtung von Geschlecht zu Geschlecht

[1]) Auch der geniale Kritiker Ludwig Tieck verteidigte Euripides — wie auch Lope de Vega — gegen die Geringschätzung der Schlegel und meinte, was ganz offenbar auch Grillparzers Überzeugung war, wie es auch heute wieder ausgesprochen wird, daß Euripides unserer Zeit näher stehe als Sophokles und Äschylus. Kritische Schriften. IV, 374.

überliefert hatte, in dem die Nibelungen enstanden waren und Walter von der Vogelweide hatte singen und sagen lernen.

Das also ist der Boden, aus dem seine Ästhetik emporwuchs, der sie verständlich machen wird in ihrer großen Einheit und ihrem großen Zwiespalt. Diese Ästhetik aber hat Grillparzer, dem eine systematisch-wissenschaftliche Beschäftigung fremd war, in einzelnen hingeworfenen Gedanken, Bemerkungen zur Lektüre, Kritiken, die viele Völker und alle Zeiten umfassen, Studien zur Kunstlehre, Aufsätzen zur Kunstgeschichte, beißenden Satiren und meisterhaften Epigrammen niedergelegt. Dazu treten die Briefe und Tagebücher, die überlieferten Gespräche, die philosophischen und psychologischen Studien, die natürlich auch herangezogen werden mußten, sowie die Pläne und Fragmente zu Dichtungen, in denen sich eine Fülle feiner, aufhellender Gedanken versteckt. Zu der Behandlung dieses Stoffes wenden wir uns nun.

Allgemeine Ästhetik und Poetik.

Kapitel I.

Entstehen des Kunstwerks.

Im zwölften Buche von Dichtung und Wahrheit schreib
Goethe: Das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerunge
Hamanns sich zurückführen lassen, ist dieses: „Alles, was de
Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat ode
Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen ve
einigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.“ [1]
Goethe selbst hatte den Gedanken Hamanns in seinem Beitra
zu dem mit Friedrich August Wolf und Heinrich Meyer ge
planten Werke „Winckelmann und sein Jahrhundert“ entwickelt
„Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Ge
brauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durc
Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Un
erwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschafte
gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glücklich
Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit.
„Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt
noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunde
Menschenkraft nicht vorgegangen.“ [2]) — Auf den gleichen Ge
danken hat Schiller die ästhetische Erziehung des Mensche
aufgebaut. Er aber will die Vorteile nicht verkennen, welch
durch die getrennte Ausbildung der menschlichen Kräfte fü
das Ganze der Welt gewonnen werden. Ohne sie hätten wi
keine Sternenkunde und keine Kritik der reinen Vernunft, di

---

[1]) Goethes sämtliche Werke, hg. v. Karl Goedeke. Cotta XXI, 63
[2]) A. a. O. XXXI, 14.

ar durch die einseitige Ausbildung der Sehkraft und der 'ernunft in vereinzelten Subjekten erzeugt werden konnten.[1])

Diese Gedanken fließen in Grillparzer zusammen, als ihn, ffenbar vor der peinlich scharfen Sonderung der Seelenvermögen, 'ie er sie im Studium Kants doch mitmachen mußte, im tiefsten runde aber aus dem Gefühl der unendlichen Kompliziertheit des igenen Empfindungslebens, wie vor allem auch des jähen Zwiepaltes zwischen Verstand und Phantasie, der ihm so viel zu chaffen machte, die Sehnsucht nach der Einheit des Menschen berkommt. Die Studie des Jahres 1819, deren Grundgedanke ls fester Bestand im Zentrum der wirkenden Ideen jener Zeiten uch der Romantik eignet, ist betitelt „Gesamtwirken und Sondeung der Seelenvermögen",[2]) und Grillparzer schreibt hier gleich ioethe: Der Zustand, in dem der menschliche Geist sich gegenrärtig befindet, ist nicht sein ursprünglicher. Seine Kräfte haben ich gesondert, und diese Sonderung ist schwer zu tadeln. Je reiter wir in die Zeit zurückgehen, je weniger treffen wir diese trenge Sonderung der Vermögen, und was die Schriften der Alten o anziehend, so unnachahmlich macht, ist eben dieses Hervoruchten des ganzen Menschen statt eines einzigen Vermögens. Iun aber gibt Grillparzer gleich Schiller zu, daß wohl das Quanitative unserer Fortschritte durch diese Sonderung unendlich geronnen habe. „Verstand und Vernunft z. B. haben durch jene onderung der Vermögen einen Grad der Schärfe der Abstrakionsfähigkeit erreicht, der von vornherein beinahe unmöglich cheinen müßte, und zur Erforschung und Zergliederung von Teilvorstellungen ist das gewiß höchst ersprießlich: aber wie un, wenn es sich darum handelt, die Welt zu betrachten? —"

Zwei Arten der Weltbetrachtung unterscheidet Grillparzer ganz gemäß dem eigenen Zwiespalte zwischen Verstand und Phantasie: die wissenschaftliche und die kontemplative. Wenn r aus letzterer, wie wir sehen werden, die Kunst herleitet, weil r sie als die Konzentrierung aller Kräfte und Fähigkeiten auffaßt, so geschieht das durch die Berührung des Hamann-Goetheschen Gedankens mit der Ästhetik Schopenhauers, die Grillparzer um die gleiche Zeit gelesen [3]) und sich zum großen Teil zu eigen gemacht hat. Auf die Unterscheidung der wissenschaftlichen und

[1]) Schiller, S. W. (Goedeke) X, 293. [2]) XV, 14. [3]) XV, 17.

beschaulichen Weltbetrachtung hat Arthur Schopenhauer sei Kunstlehre gegründet. Inwiefern er dabei auf Schiller fuß brauchen wir nicht auseinanderzusetzen, da sich die absolu Übereinstimmung Grillparzers mit Schopenhauer selbst erweis läßt.[1]) Die wissenschaftliche Weltbetrachtung ist nach Schope hauer dem Satz des Grundes unterworfen, betrachtet die Din nicht an sich, sondern nur nach ihren Relationen zueinander u läßt das Bewußtsein von dem abstrakten Denken, den Begriffe der Vernunft einnehmen. Es ist das eben die Art der Wisse schaft, die einzig und allein auf diesem Wege der Verknüpfun zu ihrem (nur in der Ewigkeit liegenden) Ziele kommen kan indem sie sich dem Satz des Grundes unterwirft.[2]) Ebendasselb will auch Grillparzer unter der wissenschaftlichen Weltbetrac tung verstehen: „Sie geschieht fast ausschließlich durch d Erkenntnisvermögen. Von Wahrnehmungen zu Begriffen u von diesen zu Urteilen und Schlüssen emporsteigend, gewinne wir eine Ansicht, die, auf der Natur unseres Geistes gegründ und bei gehöriger Deduktion ebenso unerschütterlich als sein Gesetze, die Grundlage von allen dem ausmacht, was als Wisse die Welt erleuchtet und als Wahres sie beglückt.“ [3])

Demgegenüber hat nun Schopenhauer die Beschauun oder Kontemplation (die Ausdrücke, die auch Grillparze verwendet, stammen von Kant) gestellt. Sie aber ist die B trachtungsart der Dinge unabhängig vom Satz des Grunde und entsteht, wenn man die ganze Macht seines Geistes de Anschauung hingibt, sich ganz in diese versenkt und da Bewußtsein ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplatio des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, was e auch immer sei, indem man sich in diesen Gegenstand verlier d. h. sein Individuum, seinen Willen vergißt und nur noch al reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objektes bestehen bleib so daß man Anschauenden und Anschauung, Vorstellenden un Gegenstand nicht mehr trennen kann, daß sie eins geworde sind.[4]) Und so erklärt nun auch Grillparzer: „Unter Be schauung verstehe ich jene Richtung des menschlichen Wesens

[1]) Vgl. Schiller, Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöne Formen u. oft.

[2]) Welt als Wille und Vorstellung (Reclam). Drittes Buch, § 34, S. 244

[3]) XV, 11. [4]) A. a. O.

lurch welche alle seine Kräfte und Vermögen, innere und ıußere, ohne Sonderung, ohne daß eines oder das andere vorıerrsche, wie in einem Brennpunkte auf einen Gegenstand geıeftet werden, der dadurch umleuchtet, erhellt und mit einer Lebendigkeit ins Bewußtsein aufgenommen wird, die beinahe keinen Unterschied zwischen dem Gegenstande und seiner Vorstellung erkennen läßt."[1])

Man beachte genau dieses „beinahe". Eine kleine Aufzeichnung aus dem gleichen Jahre richtet sich nämlich, wenn auch ohne Namensnennung, mit Deutlichkeit gegen Schopenhauers Lehre von der völligen Übereinstimmung. „Die volle Übereinstimmung eines Gegenstandes mit unserem Erkenntnisvermögen ist ein Begriff; er begründet das Wahre, im Schönen liegt gleichsam bloß eine dunkle Vorahnung einer solchen Übereinstimmung."[2])

Aus dem Beschauungsvermögen hat nun Schopenhauer die Kunst hergeleitet: der Künstler, der das Vermögen im höchsten Grade besitzt, stellt seine Anschauung für andere erkennbar dar.[3]) Demnach liegt der Unterschied der Kunst von der Wissenschaft darin: „Während die Wissenschaft, dem rast- und bestandlosen Strom vierfach gestalteter Gründe und Folgen nachgehend, bei jedem erreichten Ziel immer wieder weiter gewiesen wird und nie ein letztes Ziel noch völlige Befriedigung finden kann, so wenig als man durch Laufen den Punkt erreicht, wo die Wolken den Horizont berühren; so ist dagegen die Kunst überall am Ziel. Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufes und hat es isoliert vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Teil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Äquivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen."[4]) – Ganz ebenso leitet nun Grillparzer aus dem Beschauungsvermögen die Kunst her: wenn das Vermögen das, was es geschaut, in einem Bilde darstellt, daß auch andere die Idee des Künstlers betrachten können, so entsteht das

[1]) XV, 12.
[2]) XV, 21.
[3]) A. a. O. § 37, S. 263 f.
[4]) A. a. O. § 36, S. 251 f.

Kunstwerk. Und mit einer Übereinstimmung des Gedankens, einer Ähnlichkeit des Bildes, die sich in den sinntragenden Worten zu völliger Gleichheit erhebt, sieht nun Grillparzer den Unterschied der Kunst von der „Bildung" (Schopenhauer: „Wissenschaft") darin: Das Wesen der Bildung ist Vielseitigkeit, die Kunst beruht auf einer Einseitigkeit; die Begeisterung, die zum Schaffen in der Kunst als notwendig bezeichnet wird, ist nichts anderes als die Hinrichtung aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die „ganze übrige Welt" nicht sowohl verschlingen als „repräsentieren muß." Durch diese „Isolierung" wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen „herausgehoben" und von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen.[1])

Zu dieser Studie der Jahre 1836—38 gibt es eine Vorstufe aus dem Jahre 1819, die „Begeisterung" überschrieben ist, und deren unmittelbarer Zusammenhang mit Schopenhauer nun deutlich wird. Hatte Schopenhauer das Wesen der Wissenschaft in dem rastlosen, nie befriedigten Verknüpfen nach dem Satz des Grundes, das Wesen der Kunst aber in dem stets befriedigten Anschauen eines einzigen abgegrenzten Gegenstandes erkannt, so legt nun Grillparzer auch dem wissenschaftlichen Drange die „Begeisterung" unter, wie er in ihr das Wesen der Kontemplation fand, und benennt beide Arten nach der Kantischen Einteilung der Urteilskraft in eine ästhetische und teleologische. Die kleine Studie lautet demnach: „Es gibt auch eine teleologische Begeisterung (aus abbildloser Betrachtung der Natur). Diese unterscheidet sich von der ästhetischen dadurch, daß letztere durch unmittelbare

---

[1]) XV, 41. Vgl. dazu XV, 31; XVIII, 161; XIX, 152, wo diese Gedanken teilweise wiederholt werden und Grillparzer erklärt, er sei kein Freund der neueren „Bildungsdichter", selbst Goethe und Schiller mitgerechnet. Daher wendete sich auch Grillparzer, genau wie es schon Kant, Bouterwek und A. W. Schlegel getan, in einer eigenen kleinen Niederschrift des Jahres 1836 gegen das abgeschmackte Sprechen von schönen Wissenschaften. Die Poesie ist eine bildende Kunst, wie die Malerei. XV, 55. Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft. § 44, S. 171. Bouterwek, a. a. O. II, 7. Schlegel, Berliner Vorlesungen S. 8.

Beziehung auf ein begrenztes Objekt der Anschauung zur Einheit gebracht und befriedigt wird."[1])

Soweit geht die Übereinstimmung mit Schopenhauer. Nun aber bemerken wir eins, und darin beruht der große Unterschied der beiden wesensverwandten Ästhetiker. Aus dem Beschauungsvermögen hatte Schopenhauer die Kunst hergeleitet, weil nur dieses den Menschen in den Stand setzt, die Ideen der Dinge zu erkennen und darzustellen. Das Objekt der Kunst aber ist die Platonische Idee. Nun schrieb Grillparzer im Jahre 1857, ohne Schopenhauers Namen zu nennen, aber mit nicht mißzuverstehender Beziehung: Der Kunst die Erkenntnis der Ideen zuzuschreiben, ist lächerlich, da die Erkenntnis der Urbilder, auf die es doch schließlich hinauskommt, dem Menschen wohl nicht gegeben sein dürfte. Daß dem Künstler bei vollständiger Konzentration aller Kräfte (der Philosoph konzentriert nur die geistigen) das innere Wesen der Gegenstände deutlicher werde als den übrigen Erdensöhnen, ist allerdings anzunehmen, aber wie weit ist es da noch bis zu den Urbildern.[2]) Der Grund also, der Grillparzer bestimmte, die Kunst aus dem Kontemplationsvermögen herzuleiten, muß ein anderer gewesen sein als der Schopenhauers. Wir kennen ihn bereits.

Die Konzentration aller Kräfte liegt in der Lehre Schopenhauers ganz von selbst enthalten; er brauchte sie gar nicht erst zu betonen. Immer aber hebt, wie wir hörten, Grillparzer diese Hinrichtung aller Kräfte auf einen Punkt stark hervor und macht sie identisch mit der Kontemplation, weil er eben ihretwegen sich die Lehre Schopenhauers angeeignet hatte. Und nun sind wir zu unserem Ausgangspunkte zurückgekehrt: In der bezeichneten Abhandlung hatte Goethe die schwer beklagte Einheit des Menschen im Künstler gefunden, denn nur aus der Vereinigung sämtlicher Kräfte kann das Kunstwerk entstehen, das den Menschen über sich selbst erhebt. Wenn nun Grillparzer aus dem Beschauungsvermögen, der Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt, das Kunstwerk herleitete, so ist er damit dem Gedanken Goethes treu geblieben, von dem er

[1]) XV, 21.
[2]) XV, 39.

ausgegangen war. Das aber zog eine weitere Konsequenz nach sich. Noch im Jahre 1819 hatte er in wörtlicher Anlehnung an die Lektüre Kants, der das Wesen des Genies aus dem harmonischen Verhältnis von Verstand und Phantasie erklärte,[1] die Meinung ausgesprochen, Phantasie und Verstand müssen Hand in Hand gehen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll.[2] Auch darin schloß er sich aufs engste dem Philosophen an, daß er den Verstand zum formalen Leiter der Phantasie machte.[3] Diese Lehre ist nun noch im selben Jahre notwendig zu eng geworden. Aus der gleichen auf Hamann beruhenden Erkenntnis heraus hatte sich einst schon Herder gegen Kant gewendet: „Paare Kritik, den Herrn Verstand und die Jungfrau Phantasie leibhaftig zusammen, ohne Stimme eines heiligen Orakels, d. i. ohne Empfindung und Trieb und das Eigenste innenwirkender Kräfte werden Deukalions und der Pyrrha hinter sich geworfene Steine nie leben."[4] Es ist die vom Sturm und Drang mit Jubel aufgenommene Lehre Hamann-Herders, die Grillparzer einmal in die Worte kleidete: „Der Trieb, die Neigung, das Instinktmäßige sind ebenso göttlich als die Vernunft."[5] Daher kann ihm Kants Lehre nicht mehr genügen. Zum Verstande und der Phantasie müssen alle andern sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen treten, um ein Kunstwerk hervorzubringen.[6] Daher spricht Grillparzer im Jahre 1838 geradezu seine Verwunderung aus, wenn die Anlage eines dramatischen Stückes „nur" vom Verstande und der Phantasie ausgeht.[7]

Seitdem sich nun Grillparzer den Gedanken von dem Entstehen der Kunst aus dem ganzen Menschen zu seinem völligen Eigentum gemacht hatte, beschäftigte ihn das Problem,

---

[1]) Kritik der Urteilskraft (Reclam) § 49, S. 181 ff.

[2]) XV, 10.

[3]) XV, 57. Vgl. auch, was Grillparzer über die Notwendigkeit der „Begrenzung" sagt, welche der Wirksamkeit eines ungewöhnlichen Menschen (Grillparzer denkt wohl vor allem an den Künstler) erst Gestalt gibt und das so häufige Verstäuben ins Unermeßliche hindert. XV, 64.

[4]) Kalligone, zweiter Teil Nr. 5. Von Kunstrichterei. 3. S. W. (Suphan) XXII, 200.

[5]) XVI, 12.

[6]) XV, 20.

[7]) XVI, 179.

eses Entstehen nun auch rein psychologisch aus einem Kraft-
ntrum herleiten zu können. Das geschah, nachdem er in
lmählicher Entwicklung die seelischen Funktionen des Men-
hen immer mehr vereinheitlicht und schließlich auf ein ein-
ges Grundprinzip gebracht hatte.

Die Entwicklung geht von Spinoza aus. Im Jahre 1822
hreibt er: „Nach der Ansicht des Spinoza sind die so-
nannten Gefühle doch nichts als unklare Ideen, die eben
egen ihrer Unklarheit leicht eine Vermischung mit den Leiden-
haften eingehen und in dieser Gesellschaft stärker oder
gentlich heftiger wirken als die deutlichen, aus klarer Er-
enntnis hervorgegangenen."[1]) Acht Jahre später, also 1830,
nden wir in des Dichters philosophischen Aufzeichnungen:
Was wir Gefühlsvermögen nennen, ist vielleicht eins und das-
lbe mit dem Denkvermögen. Dann wäre der Gedanke eine
lare Vorstellung, das Gefühl eine dunkle."[2]) Die folgende
enetische Erklärung des Prozesses mit Hilfe der Assoziations-
sychologie kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Bemerkt
i nur, daß auch in ihr noch die Entstehung der Lehre aus
pinoza deutlich wird, wenn Grillparzer den Gedanken als
Bejahung" oder „Verneinung" (affirmatio, negatio) auffaßt.

Denken und Fühlen also sind nur Stufen eines psychischen
'rozesses. Nun war auch das Gefühlsvermögen, das Moses
lendelssohn zuerst mit dem Namen Billigungsvermögen be-
gte, von Kant geteilt worden. Zwischen dem, was bloß in
er Beurteilung gefällt, und dem, was vergnügt, (in der
mpfindung gefällt) ist ein wesentlicher Unterschied. Das
Vohlgefallen oder Mißfallen der ersteren Art beruht auf der
'ernunft und ist mit der Billigung oder Mißbilligung einerlei.
'ergnügen und Schmerz aber können nur auf dem Gefühle
oder der Aussicht auf ein solches) beruhen.[3]) Demnach wäre
lso die ganze Sphäre erst mit dem Namen Gefühls- und Bil-

---

[1]) XIV, 25. Vgl. Spinoza. Ethik. Dritter Teil, Über den Ursprung
nd die Natur der Affekte.

[2]) XIV, 18. Vgl. aus dem Jahr 1857: „Das Wesen der Anschauung
iberhaupt besteht nur in der unmittelbaren Klarheit der Vorstellung." XIV, 18.

[3]) Kr. d. U. § 54 (Anmerkung) S. 202.

ligungsvermögen erschöpft. Diese scharfe Sonderung nun ist es
welche der Einteilung Grillparzers in Empfindung und Gefühl
zugrunde liegt, die uns zum ersten Male im Jahre 1836 begegnet

Zu der merkwürdigen, von Kant abweichenden Termino
logie, die er zur Bezeichnung der Kantischen, nicht namentlich
gemachten Unterscheidung anwendet, ist vorerst zu bemerken
Im Jahre 1817, also zu der Zeit, da ihm Schreyvogel die Werke
Kants gegeben hatte, schrieb der Dichter in seine philosophischen
Aufzeichnungen, das Wort „empfinden" tauge im Grunde
schlecht dazu, das zu bezeichnen, was die Philosophie damit
bezeichnen will, den durchaus passiven Eindruck nämlich, den
die Sinne von der Sinnenwelt empfangen. Empfinden komme
seiner Etymologie nach von entfinden und bezeichne demnach
eigentlich ein Finden, ein Wählen unter mehreren, ein Abziehen
von Merkmalen. „Wie wäre Gefühl statt Empfindung?"[1]
Freilich merkte er schon damals, daß auch das Wort Gefühl
einen ähnlichen Doppelsinn habe, und so kam er denn in Zu
kunft dazu, Gefühl in seiner Bedeutung, wie vor allem Kant
sie ihm gegeben, zu belassen, Empfindung aber zur Bezeichnung
des höheren vernünftigen Fühlens zu verwenden, das Mendels
sohn und Kant mit Billigen und Mißbilligen bezeichnet hatten

Demnach also machte Grillparzer im Jahre 1838 eine
scharfe, auch namentliche Trennung zwischen dem, was Kant
mehr sachlich getrennt hatte, und erklärte: Das Gefühl ist
sympathisch, die Empfindung monopathisch. Ersteres bezieht
alles auf den Gegenstand und liebt oder verabscheut (d. h. das
Gefühl der Lust und Unlust auf das erregende Objekt bezogen)
letzteres auf das eigene Selbst und billigt oder mißbilligt
Das Gefühl wirkt unbewußt, die Empfindung bewußt. Das
Gefühl ist zunächst verwandt mit dem Begehrungsvermögen
die Empfindung mit dem Erkenntnisvermögen (zunächst der
Urteilskraft).[2]) Diese Unterscheidung, auf die Grillparzer vie

---

[1]) XIV, 19. Über die Kantische Sonderung von Gefühl und Empfin
dung siehe Kr. d. U. § 3, S. 47. Empfindung ist bei Kant die sinnliche
Wahrnehmung eines Gegenstandes, eine objektive Vorstellung der Sinne
Gefühl aber der subjektive Zustand, der durch jene Wahrnehmung oder Vor
stellung hervorgerufen wird.

[2]) XVI, 186.

Vert legte (wir werden noch sehen, warum), hat er in den Jahren 1839 und 1841 wiederholt.[1]) Hatte er nun im Anschluß an Spinoza Denken und Fühlen als Stufen eines psychischen Vorgangs aufgefaßt, so mußte er nun nach der Teilung Denken, Empfinden und Fühlen als solche bezeichnen; und zwar steht die Empfindung dem Denken ebenso nahe wie dem Fühlen, bildet also die Zwischenstufe. Diese Erkenntnis aber zog die weitere Konsequenz nach sich, in der Empfindung Denken und Fühlen zusammenfallen zu lassen, aus ihr nach oben das Denken, nach unten das Fühlen zu entwickeln, d. h. sie als das Grundprinzip des psychischen Geschehens, das Kraftzentrum der Seele zu bezeichnen; das geschah im Jahre 1855, in einer Studie, welche ganz offenbar in unmittelbarem Anschluß an die Lektüre Spinozas entstanden ist und lediglich der Erklärung der Spinozistischen Lehre von der nur graduellen Unterscheidung des Fühlens und Denkens mit Hilfe der nun durch Kant gewonnenen Gedanken dient.

Demnach ist nun das Resultat der von Spinoza ausgehenden und durch Kant fortgeführten Entwicklung dies:[2]) Der Mittelpunkt des menschlichen Wesens, sinnlichen und geistigen, ist die Seele. Ihr Gesamtausdruck ist die Empfindung, die daher nicht ohne Unterscheidung ist, weil das Geistige wie das Sinnliche in ihr liegt. Je nach der Stärke der von außen kommenden Eindrücke verliert sich diese Unterscheidung, und es entsteht nach unten hin Gefühl und sinnliches Bedürfnis, nach oben Urteilskraft, Verstand, Vernunft, Geist. Wenn nun Grillparzer in dieser „Empfindung" den Sitz der Kunst annahm, wie er es tat, so hat er damit erreicht, worauf diese ganze Entwicklung hindrängte, aus dem gesamten Menschen, der Vereinigung aller Kräfte, das Kunstwerk entstehen zu lassen.

Der genetische Prozeß stellt sich im einzelnen nun so dar: Der Sitz der Kunst ist in der Empfindung, die durch ihr Hineinreichen in den ganzen Menschen eine ungeheure Ver-

---

[1]) XIV, 19; XIII, 171. Vgl. Schiller: Als Vernunftwesen empfinden wir Beifall oder Mißbilligung; als Sinnenwesen empfinden wir Lust oder Unlust. (Über das Pathetische).

[2]) XV, 28. Vgl. dazu XIV, 29, wo Grillparzer nachträglich eine Ähnlichkeit dieser Lehre mit Fichte bemerkt.

knüpfung — Ideenassoziation — anregt, deren Vorstellungen ihrem Ursprung von außen nach sich zu Bildern verkörpern und als Phantasie die natürliche Auffassung des Menschen nachahmen, die sinnlichen[1]) Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur daß hier die Bilder sich schon nach einem Gesichtspunkte einstellen, indes die äußeren Eindrücke zufällig und unvermittelt überraschen.

Zum Verständnis dieser Studie sei noch nachgetragen, daß die Auffassung von der Tätigkeit der Phantasie, wie sie hier niedergelegt ist, auf Kant zurückgeht, dessen Ausführungen sich Grillparzer bereits 1819 angeschlossen hatte. Hatte Kant gelehrt: die Einbildungskraft als produktives Erkenntnisvermögen (wir haben es nur mit dieser zu tun) ist sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt,[2]) so sagte Grillparzer: die produktive Einbildungskraft, d. h. die Phantasie, gibt nicht den Stoff, den sie aus der Natur nimmt, sondern nur die Form, insofern sie den erhaltenen Stoff in neue Verbindungen bringt.[3]) Bei dieser Tätigkeit der Einbildungskraft, hatte Kant gelehrt, fühlen wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation, welches dem empirischen Gebrauche jenes Vermögens anhängt.[2]) Und Grillparzer: die Phantasie liefert entweder Bilder, die aus den Gesetzen der Gedankenassoziation zu erklären sind, oder ihre Wirkungen sind aus diesem Gesetze nicht zu erklären; hier ist sie selbsttätig und macht die Grundbedingung des Dichtungsvermögens aus.[4]) Schließlich hatte Kant gelehrt: die Umbildung der Erfahrung durch die Einbildungskraft muß immer nach analogen Prinzipien erfolgen, als die sind, nach welcher der Verstand die empirische Natur auffaßt. Nur liegen diese Prinzipien höher hinauf in der Vernunft.[2]) Und so sagte nun auch Grillparzer in der Studie des Jahres 1855: die Phan-

[1]) Vielleicht liegt hier ein Druck- oder Schreibfehler für „sinnliche“ oder die Weglassung eines „die“ vor, weil die Konstruktion des Satzes so äußerst gezwungen erscheint. Nötig ist die Korrektur nicht, doch sehr wahrscheinlich.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 182.

[3]) XV, 13.

[4]) XV, 14.

tasie ahmt die natürliche Auffassung des Menschen nach, indem sie sinnliche Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur stellen sich hier die Bilder schon nach einem Gesichtspunkte ein.

Hatte nun Grillparzer bereits im Jahre 1819 das Beschauungsvermögen, d. i. die Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt, im Anschluß an Schopenhauer zur Quelle aller Kunst gemacht, so ergab sich nun seit 1855 die notwendige Konsequenz, die Beschauung ihrerseits als den Ausdruck der Empfindung, eben des Kraftzentrums, aufzufassen. Und das tat denn tatsächlich auch Grillparzer um 1860: der Ausdruck der Empfindung ist die Anschauung, die Art und Weise, wie der Mensch in ungetrenntem Gebrauche seiner Fähigkeiten und Eigenschaften die Dinge und Begebenheiten in sich aufnimmt. [1])

Daher ist die Haupteigenschaft, das unbedingteste Erfordernis eines Dichters, die Richtigkeit, die Wahrheit der Empfindung, d. h. die Übereinstimmung aller Faktoren des Auffassungs- und Tätigkeitsvermögens. [2]) Sie allein kann die starke Anschauung bewirken, durch welche es dem Dichter möglich wird, sich in die Gemütslage eines wahr Fühlenden zu versetzen (die Wahrheit des Gefühls kommt allein dem Menschen und auch dem Dichter nur als Menschen zu). Verstand und Phantasie haben dabei ebensoviel zu tun wie das Gefühl. [3]) Das zweite Erfordernis aber ist auch neben der Richtigkeit der Empfindung und der damit notwendig verbundenen Stärke der Anschauung die Wahrheit des Gefühls. Denn Gefühl ist der Eindruck, den das Äußere als eine Wirk-

---

[1]) XVI, 12. Demnach ergibt sich also, daß Grillparzer in seiner Erkenntnistheorie durchaus Schopenhauerianer ist, indem er ganz wie dieser die Anschauung als das einzige Erkenntnisvermögen faßt.

[2]) XVI, 12.

[3]) XVIII, 151. Vgl. XV, 82. Die Richtigkeit der Empfindung sprach Grillparzer dem spanischen Dramatiker Alarcon, den deutschen Raupach und Halm, dem Lyriker Heine ab. In höchstem Maße besitzt sie Lope de Vega. XVII, 215; XVIII, 151, 98; XVII, 60. Wir werden im folgenden Kapitel sehen, daß diese Richtigkeit der Empfindung im Grunde zusammenfällt mit dem gesunden Menschenverstande. Daher hat auch Kant diesen, ganz wie es Grillparzer von der richtigen Empfindung tat, als die Fähigkeit bezeichnet, sich an die Stelle anderer zu setzen. Kr. d. U. I, § 40, S. 157.

lichkeit macht. Wenn nun auch die Grundlagen des Gefühls durch alle Zeiten und Völker dieselben bleiben, so sind doch die Modifikationen desselben, Grad und Stärke, Entstehung und Vermittlung, durch Umstände bedingt, die mit der Zeit wechseln. Kenntnisse und Wahrheiten lassen sich nun wohl von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzen, und das bedingt ja den Unterschied des Menschen vom Tier. Das Palladium der Geistesbildung ist die ungehinderte Mitteilung. Das Gefühl aber ist der Ausdruck der besonderen Existenz des einzelnen; es stirbt mit jedem und wird mit jedem neu geboren. Daher kann auch der Wert des Dichters nur in der Art und Weise bestehen, wie die Wirklichkeit auf ihn, auf sein eigenes Gefühl Eindruck macht. Der echte Quell des wahren Dichters kann nur die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung sein, denn das gerade macht den erfrischenden und unterscheidenden Reiz aus. Wer daher, wie es durch die Übertreibung der Forderungen an die Produktion, die allzu hoch gegriffenen Maßstäbe so häufig geschieht, aus der Gefühlsweise einer andern Zeit, eines andern Dichters, sei es Shakespeare oder Sophokles, gestaltet, der verfälscht sein Gefühl, vernichtet seine Individualität und ist als Mensch wie als Dichter verloren.[1])

Mit ähnlicher Begründung hatte Kant die Originalität des Genies abgeleitet. In der Wissenschaft, sagte er, vererben sich die Kenntnisse, von Vater auf Sohn, von Geschlecht zu Geschlecht, von Meister auf Schüler. Das Prinzip des Schaffens aber läßt sich nicht mitteilen, es stirbt mit dem Genie.[2]) Nun hat aber Grillparzer einen Aufsatz „Die Kunstverderber“ geschrieben [3]) (1856), in dem er sich gerade gegen die „Originalität“

[1]) XV, 82f. XIX, 186; XV, 32. Dieser ausgesprochene Kunstindividualismus bewirkte es auch mit, daß Schreyvogel in betreff der Volkspoesie einen so großen Einfluß auf den Dichter gewinnen konnte. (Vgl. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie.) Auch der Haß gegen die Literarhistoriker, die einen Dichter völlig aus seiner Zeit heraus konstruieren wollen, ist mit daraus zu erklären. Vgl. XVIII, 14; XVI, 25; III, 183; XVIII, 24 etc. Vgl. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen, S. 125f. Vgl. auch Grillparzer, Tgb. Nr. 224, S. 131, wo er den von ihm schon vorher gefaßten Gedanken 1844 im Briefwechsel Goethes mit Schiller antrifft.

[2]) Kr. d. U. § 47, S. 175ff.

[3]) XV, 31ff. Vgl. hierzu XX, 124.

des Künstlers wendet und der Meinung Ausdruck gibt, der Künstler, an dem man die Originalität als charakteristische Eigenschaft hervorhebt, gehöre schon deshalb in den zweiten Rang. Die Forderung der Originalität als Haupteigenschaft des Genies hatten die deutschen Stürmer und Dränger durch zwei englische Schriften, Eduard Youngs „Bemerkungen über Originalarbeiten" und Woods „Essay über den Originalgenius Homers" empfangen und zu maßloser Übertreibung emporgeschraubt. Aber nicht gegen sie unmittelbar richten sich Grillparzers Worte, sondern eher gegen Kant, denn die tiefere Begründung seiner Widerlegung entnimmt er interessanter Weise ganz offenbar wieder einem Gedanken des Angegriffenen, so daß er ihn mit seiner eigenen Waffe zu schlagen sucht.

Neben der Originalität hatte nämlich Kant als zweite Eigenschaft des Genies die „Mustergültigkeit" bezeichnet. Denn, da es auch originalen Unsinn geben kann, so müssen die Produkte des Genies zugleich Muster, d. i. exemplarisch sein, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, andern doch dazu, d. i. zum Richtmaß oder Regel der Beurteilung dienen.[1]) Da nun im Genie die Natur der Kunst die Regel gibt, so wird die Kunstnachahmung für die kleineren Nachfolger des Genies zur Naturnachahmung.[2]) So macht nun auch Grillparzer einen Unterschied zwischen den vortrefflichen Künstlern als solchen und den „mustergültigen" (der eigentliche Begriff für das, was man klassisch nennt). Die ersteren gehen einen Pfad, der nur für sie gangbar ist, die zweiten den Weg, der für alle paßt. Und jetzt zieht Grillparzer daraus den Schluß: der Ausdruck „originell" ist daher sehr zweideutiger Natur, und es gehört eine große Begabung dazu, einen Künstler nicht schon durch diese Bezeichnung in die zweite Rangstufe zu setzen. Und was Kant nur von den kleineren Nachfolgern des Genies hatte gelten lassen, das behauptet Grillparzer gerade von dem eigentlichen großen Künstler. Auf ihn übt das von seinen Vorgängern Übernommene als Vorhandenes die Macht eines

---

[1]) Kr. d. U. § 46, S. 174 ff.
[2]) § 49, S. 187.

Natürlichen, und er macht es, wie alle anderen, nur u endliche Male besser.[1])

Diese Anschauungen, wie Grillparzers ganze Abneigur gegen die Begriffe „originell" und „genial" sind höchst charakt ristisch für des Dichters an der Tradition haftende Gesinnun Jede Überlieferung dünkte dem aristokratisch veranlagte Dichter verehrungswürdig und heilig. Die Bräuche soll ma ehren, sie sind gut. Damit ist natürlich die Eigentümlichke der Auffassung, der Kunstindividualismus nicht aufgehobe und in den weiteren Bestimmungen und Zergliederungen de Genies ist wieder eine starke Übereinstimmung Grillparzers mi Kant wahrzunehmen. Von dem Kampfe beider gegen die Nacl äffung des Originellen und Individuellen von seiten dere welche keine Individualität besitzen, sehe ich ab.[2]) Er entstan vor allem aus einer Ähnlichkeit der Literaturperioden, wi auch der gemeinsame Kampf gegen die, welche sich von de Regeln befreien, ohne doch Genies zu sein.[3]) Hier handelt e sich um allgemeine Bestimmungen, wobei der Aufsatz Gril parzers „Über Genialität" und einige zerstreute Bemerkunge von gleichem Inhalt in Betracht kommen. Kant hatte nämlic das Genie in die beiden „Talente" eingeteilt, ästhetische Idee aufzufinden (d. h. Vorstellungen der Einbildungskraft) und z diesen den Ausdruck zu finden, durch welchen sie allgemei mitgeteilt werden können. Die letztere Fähigkeit belegte e mit dem Sondernamen „Geist".[4]) Durch diese Unterscheidun der Talente wurde offenbar Grillparzer zu seiner merkwürdige qualitativen, nicht quantitativen Sonderung von Genie un Talent angeregt, deren Vereinigung demnach das ausmacht

---

[1]) Freilich durfte auch für Grillparzer eine solche natürliche Mach nicht zu weit gehen. Daher mußte er sich gegen Shakespeare geradez wehren, der sich selbst an die Stelle der Natur setzt und so jede Frage, di man an sie stellt, selbst beantwortet. Grillparzer beweist hier schlagend di Richtigkeit einer später von Goethe gemachten Bemerkung: Shakespeare is für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen. Er nötigt sie, ihn zu repro duzieren, und sie glauben sich selbst zu produzieren. Gespräche mit Ecker mann, 25. Dezember 1825. Grillparzer XIX, 186.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 187, XV, 32.

[3]) Kr. d. U. § 46ff., XV, 39.

[4]) A. a. O. § 49, S. 186.

as Kant mit dem einen Namen Genie bezeichnete. Grillparzer ınnte nämlich Genie die Eigentümlichkeit der Auffassung, e Fähigkeit, originale Ideen zu finden, das Talent aber die abe der Darstellung, der Lebendigmachung des Gedankens.[1])

Auch darin stimmte der Dichter mit dem Philosophen erein, daß ein Genie ohne eigentlichen Zweck schaffen müsse. ur so entsteht ästhetische Kunst, wie Kant sagte, Dichtung, ie Grillparzer es bezeichnete. In anderem Falle aber das, as beide mit dem Namen „mechanische Kunst" belegten.[2])

Soweit die Übereinstimmung. In dem einen und hauptichlichsten Punkte aber gingen beide, wie wir hörten, allähllich weit auseinander, nachdem sie zuerst auch in ihm völlig ner Meinung gewesen waren: Kant sah das Wesen des enies in dem richtigen Verhältnis von Einbildungskraft und erstand, Grillparzer aber in der Konzentration und Übereinimmung aller Kräfte und Vermögen des Menschen.

Das ist, um noch einmal den Gedankengang dieses Kaitels zusammenzufassen, das Resultat: Nur aus der Einheit es Menschen wird das Große geboren. Die Einheit ruht in er Empfindung, in der alle Vermögen des Menschen sich verinen. Der Ausdruck der Empfindung ist die Anschauung, ie Kontemplation, die Hinrichtung aller Fähigkeiten auf einen unkt. Sie wird durch die Wahrheit des Gefühls und die ichtigkeit der Empfindung bedingt. Ihre Anwendung aber t das Kunstwerk, das ohne Zweck zur Erscheinung kommt.

---

[1]) XV, 45—50.

[2]) Kr. d. U. 171, XV, 14.

Kapitel II.

Die Schönheit.

Die Aufgabe der Kunst war für Grillparzer von Anfang bi
Ende seiner Entwicklung die gleiche: Darstellung der Schö
heit.[1]) An sich ist diese Aufgabe nur dann selbstverstän
lich, wenn man unter dem Schönen schlechthin das Ästhetisc
Wertvolle verstanden wissen will, wo denn natürlich die Kun
seine Darstellung zur Aufgabe hat. Hier aber liegen doch d
Dinge nicht so. Grillparzer trat mit dieser Lehre als d
nachgeborene Apostel der großen klassischen Zeit auf, der i
einer ihrem Geiste entfremdeten Umgebung ihr Banner hoc
zuhalten sich berufen fühlte. Wenn er die Schönheit forde
so heißt das, er fordert das „Klassische". Das hat er selb
ausgesprochen, wie es einst schon Friedrich Schlegel get
hatte: Der Gegenstand der klassischen Kunst war das Schön
Die romantische Kunst stellt auch das Bedeutende, Geistreich
Interessante, ja das Häßliche dar.[2]) Freilich räumt au
Grillparzer der Dichtkunst den Gebrauch des Häßlichen ei
während er ihn aus allen anderen Künsten völlig verbann
Das ist die Folge seiner Sonderung der verschiedenen Künst
die er mit Hilfe Kants und Lessings angestellt hat. Die ers
Anregung geht von Kant aus, wie gleich zu ersehen i

In dreierlei Arten hatte Kant die Künste einzuteil
versucht: die redende, die bildende Kunst und die des Spie
der Empfindungen (als äußerer Sinneneindrücke). „Die Kun

---

[1]) Vgl. die ästhetischen Studien im allgemeinen. XVIII, 20. Augu
von Littrow-Bischoff: Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer. Wi
1873, S. 148.

[2]) XV, 67. Vgl. Schlegel: Über das Studium der griechischen Poes
Prosaische Jugendschriften. Hg. von Jakob Minor. Wien 1882, Band
Wir kommen auf die Studie an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen.

s schönen Spiels der Empfindungen, die von außen erzeugt
erden und das sich gleichwohl doch muß allgemein mitteilen
ssen, kann nichts anderes als die Proportion der verschie-
nen Grade der Stimmung (Spannung) des Sinns, dem die
npfindung angehört, d. i. den Ton desselben, betreffen, und
dieser weitläufigen Bedeutung des Wortes kann sie in das
instliche Spiel der Empfindungen des Gehörs und der des
esichts, mithin in Musik und Farbenkunst, eingeteilt werden."[1])
ndrerseits gehört die Malerei den bildenden Künsten an, und
s solche nimmt auch sie einen von dem der Musik völlig
rschiedenen Gang: die Musik geht von Empfindungen zu
bestimmten Ideen, die bildende Kunst von bestimmten Ideen
Empfindungen.[2]) Und ebenso sagt nun auch Grillparzer,
dem er von vornherein zwischen Malerei als Farbenkunst
d Plastik garnicht unterscheidet, so wenig wie Lessing es
tan: Musik und Malerei (Plastik mit einbegriffen) werden
m Sinne empfangen. Die Malerei aber erweckt dadurch den
edanken und dann erst die Empfindung, während die Musik
mittelbar auf die Empfindung übergeht, und der Gedanke,
r kaum je zum völligen Bewußtsein gelangt, ist in seiner
bestimmtheit der letzte, gleichgültigste Bestandteil des
ohlgefallens oder Mißfallens. Zu Musik und bildender Kunst
tzt nun Grillparzer nach dem gleichen Einteilungsprinzip
as Kant nicht getan) die Poesie in Kontrast: sie fängt mit
m den Worten entsprechenden Gedanken an, erregt durch
re Verknüpfung die Empfindung, und die nicht von außen
nein-, sondern von innen herausgehende Versinnlichung ist
st die letzte Stufe der Vollendung.[3])

So hat er die Künste nach dem Maße des Anteils und
r Stufenfolge eingeteilt, in der sie an den Grundbedingungen,
n wesentlichen Bestandteilen aller Kunst, dem sinnlichen
ndruck, der Empfindung, dem Gedanken, teilnehmen. Dabei
eten Musik und bildende Kunst als vom Sinne empfangen
ehr auf eine Seite und in Gegensatz zu der Poesie, die mit
m Gedanken beginnt. Und nun zieht Grillparzer sicherlich

[1]) A. a. O. § 51, S. 195.
[2]) A. a. O. § 53, S. 201.
[3]) XV, 43.

auf Anregung des Laokoon aus seiner Sonderung der Küns
die Konsequenz, welche auch Lessing aus seiner verwandt
Gegenüberstellung von Malerei und Poesie gezogen hatte: d
Poesie darf das Häßliche (Unschöne) schon einigermaßen fr
gebig anwenden. Denn da die Wirkung der Poesie nur dur
das Medium der unmittelbar von ihr erweckten Begriffe
das Gefühl gelangt, so wird die Vorstellung der Zweckmäßi
keit den Eindruck des Häßlichen (Unschönen) von vornhere
insoweit mildern, daß es als Reizmittel und Gegensatz sog
die höchste Wirkung hervorbringen kann. Musik und Maler
aber werden unmittelbar vom Sinne empfangen und genosse
die Billigung des Verstandes kommt zu spät, um die Störung
des Mißfälligen wieder auszugleichen; daher kann nur d
Schönheit der einzige Gegenstand ihrer Darstellung sein.
Sie aber bleibt natürlich auch die Aufgabe der Poesie, welc
eben das Häßliche nur als Reizmittel und Gegensatz a
wenden darf.

Somit also hat die Ästhetik das Problem zu lösen: w
ist Schönheit? Der induktive Ästhetiker – und Grillpar
war ein solcher als eine seltene Erscheinung in seiner Zeit
wird die Fragestellung sofort umzusetzen haben in diese G
stalt: welche Wirkung muß ein Objekt auf mich hervorbring
daß ich es schön nenne? – Dabei ist als erstes zu bemerk
daß Grillparzer zwischen Kunst- und Naturschönheit nic
unterschieden hat, weil er sich mit der Ästhetik nur als Kun
lehre beschäftigte. Mithin haben wir es im folgenden n
der Wirkung des Kunstwerks zu tun.

Die erste Einsicht in das Wesen des „ästhetisch
Gefühls" gewann Grillparzer im Einklang mit seiner Le
vom Entstehen der Kunst durch Bouterwek. – Hatten Goe
und Schiller aus dem Ganzen des Menschen das Kunstwe
hergeleitet, so lehrten sie auch umgekehrt die Wirkung d

---

[1]) X, 113—114, 126. Vgl. das Gedicht „Mozart" III, 22. Die Litera
über Grillparzers Verhältnis zur Musik siehe Goedeke, Grundriß. (Zw
Auflage von Edmund Goetze, Heft 23, Band VIII, S. 356f). Grillparzer h
die Absicht, ein Gegenstück zu Lessings Laokoon über die Grenzen der Po
und Musik zu schreiben, ein Vorhaben, das ja schon Lessing selbst
zweiten Teile seines Werkes hatte ausführen wollen. XV, 115.

llendeten Objekts auf alle Kräfte und Vermögen des Menschen gleich. „Der Mensch ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher iig verbundener Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen iß das Kunstwerk reden, dieser reichen Einheit, dieser einigen innigfaltigkeit in ihm entsprechen.“ [1]) Auf diese Wirkung indete Schiller die Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung s Menschengeschlechtes, und auf ihn geht Bouterwek in der finition des ästhetischen Gefühls zurück, auf die er seine itere Schönheitslehre aufbaute. Und so schreibt denn Grillrzer im Jahre 1819: „Bouterwek erklärt sehr gut das ästheche Gefühl aus dem Urgefühle des Menschen, mit dem derbe, außer dem Zustande der Roheit, aber noch vor der nderung seiner einzelnen Vermögen gedacht, die Welt mit seinen Auffassungsmitteln, physischen, Geistes- und Gemütsiften ungeteilt in sich aufnimmt, so daß in dem entstehenden ahrnehmungsbilde Beziehungen aller Art sich zu einem, ernenden, erhebenden, aber zugleich unbestimmten Eindruck reinigen.“ [2]) Auf dies ästhetische Gefühl also muß die Kunst rken, wenn sie schöne Kunst sein will. Man sieht, wie illparzer diese Erkenntnis sich aneignen mußte, da ja auch ethe, Schiller, vor allem aber Schopenhauer ihre Lehre vom itstehen der Kunst aus allen Kräften des Menschen in eine irkung auf den ganzen Menschen umgesetzt hatten; denn das thetische Gefühl ist ja der kontemplativen Betrachtung nahe rwandt, aus der Schopenhauer, wie die Kunst, so auch die irkung der Kunst herleitete.

Hatte nun Bouterwek die Harmonie der inneren Kräfte, elche durch die Erweckung des ästhetischen Gefühls zustande mmt, zur Grundlage des wesentlichsten Elementes seiner hönheitslehre, der Erhebung zum Unendlichen im Schönen, macht, so sprach nun auch Grillparzer diesen Gedanken in ier Studie „Unendlichkeit des Schönheitsgefühls“ aus, deren mittelbaren und engsten Zusammenhang mit Bouterweks ipitel „Vom Unendlichen im Schönen“ wir erst etwas später nz ausführlich darzulegen haben. Wie Bouterwek schildert

[1]) „Der Sammler und die Seinigen.“

[2]) XV, 19. Die zitierte Stelle steht in Friedrich Bouterweks Ästhetik. reite Ausgabe. Göttingen 1815. I, 41.

hier Grillparzer mit begeisterten Worten das Gefühl d
Ganzheit, das momentane Aufhören der Zersplitterung, d
Erhöhung aller unserer Vermögen durch die Kunst.[1] D
Gedanke taucht im gleichen Jahre noch einmal auf, und m
seiner Hilfe gewinnt Grillparzer die Definition der ästhetisch
Wahrheit.

Die betreffende Studie ist „Wahrheit der Kunst“ betit
und hat diesen Inhalt:[2]) Die Kunst muß eine gewisse Wa
heit haben, weil sie, wie man allgemein zugibt, täuschen, d.
durch den Schein wirken soll. Die verlangte Wahrheit ab
kann keineswegs die objektive Wahrheit der Erkenntnis se
weil diese ja nur ein Teilvermögen jener Gesamtkraft i
welche in der Kunst nach Täuschung verlangt. Demna
kann die Wahrheit, die jedes Kunstwerk haben muß, nur ei
solche sein, welche sich auf alle bei der Zustandebringu
desselben tätigen Kräfte gleichmäßig bezieht. Versta
Phantasie, Gefühl und Sinnlichkeit verlangen jedes ihre Wa
heit in der Kunst, demnach also die Kunstwahrheit statt d
objektiven (wissenschaftlichen) eine subjektive (ästhetisc
Wahrheit ist und mit der Schönheit somit zusammenfällt.

Für diese Art des Wahrheitsgefühls nun, dessen Unt
scheidung von der objektiven Wahrheit natürlich mit den zw
Arten der Weltbetrachtung, der wissenschaftlichen und d
kontemplativen oder ästhetischen, in engster Beziehung ste
gewinnt Grillparzer in Zukunft einen eigenen Ausdruck, d
er in der Zeit von 1834—60 viermal wiederholt: die Üb
zeugung. Diese ist das Letzte des Beweises und kein G
danke, sondern ein Gefühl, nämlich daß das, was dem V
stande bewiesen worden ist, auch den übrigen Faktoren d
Existenz nicht widerspreche, übereinstimme mit dem Vor
des ihm als wahr Geltenden.[3]) Was der denkende Mens
als wahr **weiß**, ist philosophisch wahr, was der empfinden
Mensch als wahr **fühlt**, ist poetisch wahr.[4]) Diese Leh
die mit den Anschauungen der Romantiker, vor allem d

[1]) XV, 16.
[2]) XV, 19.
[3]) XIV, 18; XVI, 12.
[4]) XV, 38. Vgl. XVI, 12.

ovalis, übereinstimmt, beruht auf Grillparzers Ansichten von
em Mittelpunkte des sinnlichen und geistigen Menschen, der
mpfindung, auf die, wie aus ihr die Kunst geboren wird, sie
ıch wieder zurückwirken muß; denn Grillparzers Empfindung,
eren Ausdruck die Anschauung Schopenhauers ist, ist ja im
runde ganz das Gleiche wie Bouterweks ästhetisches Gefühl,
en der Zustand, die Stimmung des in seinen Vermögen noch
ıgesonderten Menschen, dem Denken und Fühlen noch nicht
ıseinandergetreten sind, der daher das Wahre fühlt. Aus
iesem Grunde konnte auch einmal Grillparzer die Poesie die
mpfindung des Verstandes und das Denken des Gefühls
ennen.[1])

Die Empfindung aber ist nicht nur der Sitz des Wahr-
eitsgefühls, d. h. der Überzeugung, und des Schönheitsgefühls,
h. des Geschmacks, sondern — um die Summe der Werturteile
oll zu machen — auch des Sittlichen und des Religiösen,
h. des Gewissens.[2]) Daher kam Grillparzer im Jahre 1855,
em gleichen, da er jene wichtigste Studie vom Entstehen der
unst aus der Empfindung niederschrieb, bei der Lektüre von
eibniz zu dem Ergebnis: Man kann einen allgemeinen
eistigen Instinkt postulieren. Beim Verstande ist er die
berzeugung, im Moralischen das Gewissen, beim Schönen der
eschmack. „Es ist eben der Ausdruck unseres Gesamtwesens,
er jeder einzelnen Operation vorausgeht, und in dem jede
bschließt.“[3]) Diesen „Ausdruck unseres Gesamtwesens“ aber
ınnte dann Grillparzer noch im gleichen Jahre eben die
Empfindung“. Und nun erkennen wir, worin diese Studie
nd die ganze Auffassung ihre letzte Wurzel hat: es ist die
ehre der „schottischen“ Schule, vor allem des Thomas Reid,
on dem common sense, in dem das Wahre, Gute und Schöne
egründet liegt, und dessen Ausdrucksformen wir — ganz wie
s Grillparzer lehrte — Überzeugung, Geschmack und Ge-
issen nennen. Dieser common sense wird in der deutschen
ufklärung zum „gesunden Menschenverstande“, und mit ihm

[1]) XV, 55.
[2]) XIV, 17.
[3]) XIV, 28.

ist Grillparzers „Richtigkeit der Empfindung“, d. h. de Billigungsvermögens, im letzten Grunde identisch.[1])

Um der unkünstlerischen Herrschaft des aufklärerische Verstandes zu entgehen, den auch Kant zum regulierende Prinzip des gesamten Menschen gemacht hatte, und um ande seits die zügellos romantische Verherrlichung des Unlogische Rein-Gefühlsmäßigen aufzuheben, suchte Grillparzer nach de Mittleren zwischen Aufklärung und Romantik und entdeckt den versöhnenden Berührungspunkt zwischen diesen beide großen Tendenzen seiner Zeit eben in der „Richtigkeit de Empfindung“, einem mehr zum Gefühl herabgesenkten Verstand oder einem mehr zum Verstand emporgehobenen Gefühl.

Bevor wir nun die weitere Entwicklung der Schönheit lehre betrachten, sei mir eine Einschaltung erlaubt, die meh praktischer Natur ist. Dieser bedeutsamen Lehre von de Wirken der Kunst auf den geistigen und sinnlichen Mensche nämlich, die Grillparzer einmal ziemlich konventionell in di Worte kleidete: Schönheit ist die vollkommene Übereinstimmun des Sinnlichen mit dem Geistigen,[2]) verdankt der Dicht einen praktischen Grundsatz, der für sein ganzes Schaffen vo allerhöchster Wichtigkeit wurde und in seiner Konsequen schon im Jahre 1817 auftauchte, womit das Bewußtlose seine ersten Entstehens und nur das spätere Bewußtwerden durc die Hilfe der Theorie bewiesen wird. Da heißt es in eine Aufzeichnung zu dem Dramenentwurf „Lucretia Creinwill“ „Als Cromwell das Parlament aufhob, zog er seine Uhr a der Tasche und warf sie auf den Boden, daß sie in Stück zersprang. „Ich will euch zerschmettern wie diese Uhr!“ ri er dabei aus. Wie mag bei dem Zerschellen der Uhr am Stei pflaster den Parlamentsherren das Herz gezittert haben! Etwa Ähnliches müßte auf der Bühne von der herrlichsten Wirkun sein. So Wort und Bild zu gleicher Zeit!“[3])

---

[1]) Vgl. auch XVIII, 154, wo Grillparzer von dem gesunden Mensche verstande spricht, der nur halb im Kopf wurzelt, halb in der fühlenden Bru Vgl. Kant, I, § 20—22.

[2]) XV, 24.

[3]) XI, 20.

Die klare Erkenntnis des Grundsatzes, der diesen Zeilen ıgrunde liegt, tritt erst spät, um das Jahr 1850 ein. Jetzt ɩtzt der Dichter zu einer Dramenstelle Lope de Vegas die ɩine Bemerkung: „Wie dieses Sichsetzen mit Geräusch durch ie Wirkung auf die Sinne den Eindruck verstärkt, den seine ꞉otzigen Worte auf den Verstand machen. Die ganze Poesie ıt nichts als eine Verbindung dieser beiden Faktoren.“ [1])

Der unendlich fruchtbare und unerschöpfliche Gedanke atte auch in der Zwischenzeit des Dichters ästhetische Anꞏhauung bestimmt. Wo er einer solchen Wirkung auf den eistigen und sinnlichen Menschen zugleich begegnete, hob er .e mit Nachdruck hervor. Ebenfalls um das Jahr 1850 beıerkte er: „Unter den Hochzeitsfeierlichkeiten (in einem Drama ɩopes) ist besonders eine Tanzweise überaus schön, deren Vorte alle Arbeiten des Landmannes vom Ackern bis zum linernten schildern, wozu der Tanz das Darzustellende mit ɩebärden ausdrückt.“ [2]) Bereits in der Zeit 1838—40: „Wunderꞏhön das erste Auftreten des Greisenchors im Hercules furens. Vie schwer, wie dumpf. Euripides ist ein Meister in derleichen.“ [3])

Keineswegs etwa beschränkte nun Grillparzer diese Wirꞏung allein auf das Drama. Ganz wie Goethe war auch er, er mit künstlerischer Sinnlichkeit eminent Begabte, der Übereugung, daß die Poesie im allgemeinen nicht für das lesende ıuge bestimmt sei, sondern sinnlich gehört und gesehen werden ıüsse. [4]) Daher dehnt er seine Erkenntnis auf alle Gattungen er Dichtung aus. Beim Studium der altdeutschen Poesie beıerkt er im Jahre 1820: „Was für einen wunderbar vertärkenden Eindruck es macht, wenn in den altdeutschen ledichten statt: „er küßte sie“ gesagt wird: „er küßte sie uf den Mund.“ [5]) Noch charakteristischer lautet eine Beıerkung aus dem folgenden Jahr: „Pindar spricht einmal 3 Nemeische) von ‚einer Verwundung in den warmen Leib.‘

[1]) XVII, 55.
[2]) XVII, 133.
[3]) XVI, 75.
[4]) XV, 43.
[5]) XVIII, 27.

Wie lebendig! Wie wirksam! Wenn man sich das kalt
Eisen dazu denkt."[1])

Grillparzer hat diese ganze Stelle, samt seinem Zusatz
in den gleichzeitig entstehenden „König Ottokar" wörtlich
aufgenommen, wenn der zur Erkenntnis seiner Schuld kommende
besiegte König in wilder Reue ausruft:

„Ich aber hab sie schockweis hingeschleudert
Und starrem Eisen einen Weg gebahnt
In ihren warmen Leib. — . . . . ."[2])

Schließlich sei noch auf des Dichters starkes Hervorheben von
charakteristischen Klangmalereien hingewiesen. 1826: „Was
für ein Geplauder in dem ersten Chore der Greise im Ödipus
auf Kolonos herrscht! Welch leeren Lärm die vielen a machen
Worte und Wortzusammenstellungen offenbar für diesen Zweck
eigens gesucht, z. B. πλανάτας πλανάτας τις, ἀβάτων ἀποβάς
usw. Wer hat unter den neueren Dichtern dafür noch
Sinn? Wer denkt auf so was, wenn er komponiert?"[3])
1849: „Als ein Beispiel der Tonnachahmung jene zwei Verse
des Lukrez V, v. 1219 und 1220.

Fulminis horribili cum plaga torrida tellus
Contremit et magnum percurrunt murmura coelum.

Die i blitzen, das a in plaga schlägt ein, und die u donnern."[4])

All diese Bemerkungen also haben ihre eine Quelle in
der Erkenntnis, daß die Poesie auf Geist und Sinne des
Menschen zugleich zu wirken habe. Dieser Erkenntnis aber
entspricht des Dichters eigenes Schaffen in so ausgeprägter
Weise, daß wir vielleicht an keiner zweiten Stelle ein solch
inniges Handinhandgehen von Theorie und Praxis bemerken
werden. Auch liegt hierin gerade eins der eigentümlichsten
Elemente von Grillparzers Dichtung. Den Übergang zum Be-
weise möge noch eine eigene Bemerkung des Dichters machen.
In seiner Selbstbiographie nämlich erzählt er uns: „Ich habe
überhaupt immer viel auf das Verhältnis der Figuren und die
Bildlichkeit der Darstellung gehalten; das Talent setzte ich

[1]) XVI, 50.
[2]) VI, 138.
[3]) XVI, 68.
[4]) XVI, 98.

ls Schuldigkeit voraus, aber das physisch Zusammenstimmende ad Kontrastierende lag mir sehr am Herzen. Ut pictura)esis. Hierbei kam mir mein in der Jugend geübtes Talent ım Zeichnen, sowie für die Versifikation mein musikalisches hr zu statten. Ich habe mich nie mit der Metrik abgegeben." [1])

Tatsächlich zieht sich dieses „Physische" durch die ge- ımte Produktion Grillparzers. In den Dialog führt er ein ıßerordentlich wirkungsvolles und künstlerisches Motiv ein: ər Gegensatz von Barbaren und Hellenen im Goldenen Vließ ird durch die Kontrastierung freier Rhythmen und fünffüßiger amben, der Gegensatz von Natur- und Kulturmenschen in er Libussa durch Alexandriner und Jamben, der Gegensatz on Juden und Spaniern in der Jüdin von Toledo durch Tro- häen und Jamben angedeutet.

Auch die äußerliche Unterscheidung kontrastierender 'haraktere ist überall scharf herausgearbeitet. Sappho ist roß und dunkel, Melitta kleiner und hell. Ebenso wird Medea ls hoch und düster, Kreusa als hell und lieblich geschildert. ıls Janthe in „Des Meeres und der Liebe Wellen" die Ein- ringlinge im heiligen Hain gewahrt, flüstert sie ihrer Ge- ährtin zu: „Dort sind sie. Rechts der Blonde, Größere. Der raune scheint betrübt. Was fehlt ihm nur?" Der Kontrast on Leander und Naukleros wird bald darauf noch schärfer on Naukleros selbst gegeben.

Ein sehr häufig wiederkehrendes Kunstmittel ist es, daß urch An- oder Ablegen eines Kleidungsstückes innerliche 'orgänge auch für das Auge versinnlicht werden. Wenn ledea den Schleier abnimmt, soll sie eine Griechin sein. Mit em Anlegen des Schleiers bekennt sie sich zu ihrem Heimat- 'olk. [2]) Viermal kehrt das Motiv im Bruderzwist wieder. in sorglos schnelles Ändern des Kleides deutet in Matthias uf schwankende Gesinnung; [3]) wenn Kaiser Rudolf den Mantel ım seine Schultern legt, wahrt er den Schein, daß er noch lerrscher ist. [4]) Herzog Leopold läßt den Mantel, sich selbst

[1]) XIX, 102.
[2]) V, 100, 186, 175 u. oft.
[3]) IX, 40.
[4]) IX, 75.

aber nicht, in den Händen des Herzog Julius, der ihn zurüd zuhalten strebt, und Julius läßt diesen Mantel fallen:

„Die Hülle liegt am Boden, das Verhüllte
Geht offen in die Welt als Untergang.“ [1])

Libussa hat mit der Bauerntracht ihr Wesen gewandelt, [2]) u Hero legt mit ihrem Mantel all ihr früheres Leben ab.

Jenes von Grillparzer so stark hervorgehobene Moti Bild und Wort oder Wort und Schall zusammenfallen lassen und so die gleichzeitige Wirkung auf Sinnlichkeit u Verstand zu erreichen, ist in des Dichters eigenen Dramen offe bar mit klarem, künstlerischem Bewußtsein häufig angewend Wenn Jason den Schleier von Medea reißt, so ruft er au

„Und wie ich diesen Schleier von dir reiße,
Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen,
So reiß' ich dich von all den Banden los,
Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel.“ [4])

Noch gewaltiger wirkt Wort und Bild, wenn Medea den Mant der Kreusa zerreißend zu Jason spricht:

„Sieh, wie ich diesen Mantel durch hier reiße
Und einen Teil an meinen Busen drücke,
Den andern hin dir werfe vor die Füße,
Also zereiß ich meine Liebe, unsern Bund.
Was draus erfolgt, das werf ich dir zu, dir . .“ [5])

Ein ähnliches Motiv findet sich in dem Fragment „Di Pazzi“. Als Lorenzo Medici den ihm gereichten Lorbeerkran Francesco Pazzi darbietet, und das Volk in den Ruf ausbrich „Heil Lorenzo! Medici hoch!“, da reißt Francesco ergrimm den Kranz auseinander.

Lorenzo: Ha! — Gonfalonier: Was tut Ihr Francesco? — Francesco: Ic will Lohn austeilen wie Medici. [6])

Aus dem Ottokar:

„Und reißen will ich diese Ränke, wie ich
Den Brief zerreiße, den du dir erschlichst.“ [7])

Im Estherfragment ist ein sehr klares Beispiel solch gleic

[1]) IX, 88.
[2]) VIII, 128.
[3]) VII, 49.
[4]) V, 100.
[5]) V, 175.
[6]) XI, 228.
[7]) VI, 115.

:eitiger Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand: Als der Cönig „die Höflinge rechts und links bemerkend" voll Ekels lie Worte spricht:

„Da sind sie, da, die Feinde alles Blühns,
Das kriechende Geschlecht, die leisen Nagens
Anbohren jedes Blatt, bis es sich krümmt
Mit bittrer Windung nach dem Innern zu
Und fahl wird, hart und stirbt . . . .[1])

›richt er dabei im Laubengange Blätter ab und wirft sie zu Boden.

Wenn schließlich Simon im „Treuen Diener seines Herrn" ıufgefordert wird, sich zu ergeben, ruft er dem Befehlshaber ›ntgegen:

„So wisse denn: Eh feig wir uns ergeben
Und anders, denn auf billigen Vergleich,
Eh soll mein Haupt wie dieser schlechte Filz
(Er wirft seine Mütze auf den Boden)
Hinkollern auf den Boden, so gestoßen."[2])

Zu allen diesen Stellen könnte man Grillparzers eigene Worte setzen: „So Wort und Bild zu gleicher Zeit." —

Auch dem „Sichsetzen mit Geräusch", das Grillparzer bei Lope so sehr hervorgehoben hatte, entsprechen in seinen Dramen eine Fülle von Erscheinungen. Libussa,[3]) Kaiser Rudolf[4]) und die Jüdin von Toledo[5]) verstärken den Eindruck, den ihre „trotzigen Worte auf den Verstand machen", mit einem beigefügten „Fußstampfen", durch die Wirkung auf die Sinne. König Ottokar schlägt bei gleicher Gelegenheit „mit der Hand in den Tisch",[6]) Atalus mit dem Stock auf den Boden.[7]) Durch „starke Schritte" erhöht Herzog Leopold den Stolz seiner Worte,[8]) gibt Klesel seiner inneren Erregung Ausdruck,[9]) zeigt König Alphons die Stärke eines schnell

[1]) VIII, 229.
[2]) VI, 241. Weitere Beispiele siehe VII, 49, 100. VIII, 229. XI, 228.
[3]) VIII, 210.
[4]) IX, 75, 81.
[5]) IX, 198.
[6]) VI, 77.
[7]) VIII, 46.
[8]) IX, 88.
[9]) IX, 117.

gefaßten Entschlusses.[1]) Mit „Poltern“ kennzeichnet Galomir seine Ungeschlachtheit,[2]) mit einem „mißtönigen Liede“ ein Diener sein Barbarentum.[3]) Bischof Gregor aber spricht seine eindringlichen Worte so stark, daß der Küchenjunge Leon vor Schreck auf die Knie fällt.[4]) Auch sonst hat der Dichter diese sinnlich lautliche Wirkung immer berücksichtigt. So ist zur Erhöhung der Stimmung, wo es nur anging, die Musik herangezogen.

Nun aber reichen Grillparzers Kunstmittel solcher Art noch weit über diese Einzelheiten hinaus. Klaar[5]) weist darauf hin, wie dem Dichter im ganzen seiner Dramen immer der Vorteil des Sinnlichen, Anschaulichen gegenwärtig ist. Daher spielt die Symbolik bei ihm eine so entscheidende Rolle. In keinem seiner Werke fehlt der bedeutsame faßliche Gegenstand, an den sich die Erfüllung der Geschicke kettet. Man könnte eine ganze Requisitenkammer der Grillparzerschen Symbolik zusammenstellen. Der Dolch in der Ahnfrau, Rose und Kranz der Sappho, Gürtel und Kranz der Hero, das goldene Vließ und der Schleier in der Trilogie, Mantel und Becher, Schlange und Genien im Traum ein Leben, Kette, Geschmeide, Gürtel und Fackel der Libussa, der Fastnachtsschmuck, das Königsbild und die Kette in der Jüdin von Toledo, der Purpurmantel in dem gleichnamigen Fragment erschöpfen den Vorrat nicht. „Die ganze Dramenwelt des Dichters ist von dieser Zeichensprache, die dem bildkräftigen Wort zu Hilfe kommt und gleichsam das letzte Wort der Sinnlichkeit spricht, gesättigt.“

Weitere Kunstmittel ähnlicher Art werden erst in der Dramaturgie zu behandeln sein. Nur auf das allerprägnanteste und vielleicht eigentümlichste will ich hier verweisen, mit dem Grillparzer die gleichzeitige Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand erreicht: es ist das die bis ins feinste ausgearbeitete und mit zunehmender Reife immer weiter und tiefer gehende

[1]) IX, 157.
[2]) VIII, 44.
[3]) VIII, 55.
[4]) VIII, 22.
[5]) A. Klaar, Grillparzer als Dramatiker. Wien 1891.

Gebärdensprache, die zu dem mit sparsamer Kürze behandelten Dialoge tritt. Aus einer sprachlichen Studie des Dichters ist es zu ersehen, daß er die Gebärde für die erste ursprüngliche Sprache des Menschengeschlechts gehalten hat, die uns noch heute neben dem abstrakten Sprechen natürlich ist.[1]) Dadurch nun, daß er diese Erscheinung in ausgeprägter Weise seiner Dichtung dienstbar machte, zwang er die Sprache in ihren Urzustand zurück, den er seiner Abneigung gegen das Abstrakte und seiner Liebe für alles sinnlich Eindrucksvolle gemäß für den poetischeren halten mußte, und erreichte so durch die Verbindung von Wort und Gebärde, Ton und Bild die gleichzeitige Wirkung auf Sinn und Geist des Hörers und Schauers, die er als das Wesen der Poesie theoretisch erkannt hatte. —

Ist nun die indifferente Empfindung der Sitz des Gewissens, der Überzeugung und des Geschmacks, so kommt es vor allem darauf an, das Gefühl des Schönen von allen anderen Wertungen abzusondern, und die Lösung dieses Problems vollzieht Grillparzer im Anschluß an Kant. Das Billigungsvermögen, hatte Kant gelehrt, kann nach zwei Richtungen hin tätig sein, entweder es empfindet die Dinge als nützlich oder schädlich und gibt ihnen danach ihren Wert, oder aber es empfindet ein Objekt unmittelbar als angenehm oder unangenehm, ohne daß der Wertung eine bewußte Absicht hinsichtlich der Zweckmäßigkeit zugrunde liegt. Die Tätigkeit der ersten Art ist die Unterscheidung des Guten und Bösen, die zweite Wertung betrifft das Schöne und Erhabene. Schön ist demnach, was ohne Interesse gefällt. Von dieser ersten Definition sagte Grillparzer im Jahre 1836, daß sie ewig wahr bleiben werde.[2]) Sie liegt auch in ihrer letzten Konsequenz einer Studie aus dem Jahre 1819 zugrunde, die „Zweck des Schönen" betitelt ist: „Man sagt: der Zweck des Schönen ist Vergnügen! Erstens: was heißt denn das: Zweck des Schönen? Der Zweck des Wahren ist das Wahre und der Zweck des Schönen das Schöne." Wollte man auf die Wirkungen des Schönen achten,

[1]) XV, 153.
[2]) XV, 57.

so müßte man nicht nur das Vergnügen, sondern auch alle andern Gefühle nennen, die das Schöne begleiten.[1])

Die Lehre, daß die Schönheit auf Vergnügen abzwecke, stammt von Baumgarten, Mendelssohn und ihrer Schule. In gewissem Sinne hatte sich schon Lessing gegen sie gewendet, wenn er den Zweck der Kunst nur in die Schönheit setzte. Freilich erklärte er im Laokoon das Vergnügen für den Endzweck des Schönen. Dadurch aber, daß er im folgenden das Vergnügen entbehrlich nannte und es dem Gesetzgeber als Recht zusprach, nur das Vergnügen zu gestatten, das aus der Betrachtung der Schönheit entsteht, wonach wohl das Vergnügen, aber nicht die Schönheit dem Gesetze unterworfen ist, setzte er doch das Vergnügen nur als notwendige Folge und den Grund in die Schönheit, d. h. der Zweck ist das Schöne und das Vergnügen seine notwendige Folge. Dieser Einsicht entsprechen auch die weiteren Ausführungen des Laokoon. Viel klarer aber und auf sicherer philosophischer Grundlage hatte K. Ph. Moritz den Gedanken in seiner Abhandlung „Von der bildenden Nachahmung des Schönen" ausgesprochen: Der Künstler ist zuerst um sein selbst und dann erst um unsretwillen da. Aus diesem Grunde kann das Vergnügen am Schönen keineswegs den Zweck der Kunst, sondern nur ihre Wirkung ausmachen.[2]) Bei Schiller ist der Satz: „Der Zweck des Schönen ist das Vergnügen" häufig zu finden, obwohl er sich nicht mit der Kantischen Lehre ganz verträgt. Und auf Grund dieser Lehre wandte sich eben auch Grillparzer mit vollstem Rechte gegen ihn. Denn das Lustvolle liegt in jedem Werte eben dem Begriffe des Wertes nach notwendig begründet. Es tritt nicht synthetisch zu ihm hinzu, sondern liegt als Wesenbestimmendes analytisch in ihm. Schön ist, was . . . gefällt. Aber auch das Wahre und Gute gefällt. Daher lautet ja Kants erste Definition: Schön ist, was ohne Interesse gefällt. Der Form nach aber stellte sich Grillparzer mit seinen Worten: „Der Zweck des Schönen ist das Schöne" auf den Standpunkt, den das spätere neunzehnte Jahrhundert mit dem Namen „l'art pour l'art" bezeichnete.

[1]) XV, 11.

[2]) Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts. Nr. 31, S. 19.

Von diesem Standpunkt aus hat Grillparzer sein Leben lang gegen die zeitgenössische Literatur angekämpft, die, wie er überall zu sehen glaubte, die Schranken zwischen dem Guten, Wahren und Schönen niederreißen wollte. Die Romantiker stellen philosophische Wahrheiten an die Spitze ihrer Werke, was nicht minder unkünstlerisch ist als das Belegen eines moralischen Satzes.[1]) Das junge Deutschland mißbraucht die Kunst zu politischen Zwecken,[2]) die Deutsch-Nationalen zu patriotischen Tendenzen.[3]) Die Wissenschaft, Ethik und Politik aber gehört dem Reiche der Prosa an. „Alles Interesse setzt ein Bedürfnis voraus," hatte Kant gelehrt,[4]) und folgerichtig schließt Grillparzer weiter: „Das Bedürfnis ist die Prosa."[5]) Ihr weist er alles Belehrende, Bessernde und Erbauende zu[6]) und wendet sich mit scharfen Worten gegen jeden, der eine andere Meinung zu vertreten wagt.[7]) Die Poesie befaßt sich mit Lehren und Beweisen nicht. Schön ist, was ohne Interesse gefällt. — So zeigt sich Grillparzer auch hierin als der rechte Sohn der klassischen Epoche, der Zögling Goethes und Schillers.

Ein solches Wohlgefallen nun, dem die empirische Realität des Objektes, auf das es sich bezieht, völlig gleichgültig ist, kann auch nicht dessen Materie und ihre Beschaffenheit an sich betreffen, da zu einer solchen Beurteilung immer ein Begriff außerhalb des Objektes gebildet werden müßte. Schön aber ist, was ohne Begriff gefällt. Demnach hatte Kant das interesselose Wohlgefallen auf die Vorstellungsform des Gegenstandes bezogen und in diese den Grund der apriorischen Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile gesetzt. Die Zweckmäßigkeit also, welche bei jedem, auch dem interesselosen Wohlgefallen maßgebend sein muß, liegt in der Angemessenheit

---

[1]) XV, 80.

[2]) XVI, 23, 26. Vgl. Über Land und Meer. Bd. 37, 1877, No. 24. Mosenthal.

[3]) Aus dem Tagebuch der Freiin von Knorr. Jahrb. V, 333. Vgl. das Gedicht „Tendenzpoesie" III, 147 und XVI, 23.

[4]) A. a. O. § 5, S. 52.

[5]) XV, 60. Vgl. XVI, 38; XV, 62.

[6]) XVIII, 20.

[7]) XVI, 169; XVIII, 141; XVI, 148.

ästhetischer Gegenstände für unser Erkenntnisvermögen, das sie vorstellt. Die vorstellenden Funktionen unseres Erkenntnisvermögens aber sind Sinnlichkeit und Verstand. Diese Vereinigung ist nun nach der Kritik der reinen Vernunft keineswegs immer so, daß sich diese beiden Funktionen in ihrer Intensität immer die Wage hielten und zu vollkommener Harmonie gelangten. Demnach werden solche Dinge, deren Vorstellung die vollendete Zusammenstimmung unserer Erkenntniskräfte bewirkt, eben dieser formalen Zweckmäßigkeit wegen das Gefühl der Schönheit erwecken. Die Zweckmäßigkeit des Schönen aber ist ohne Zweck, d. h. sie liegt nicht objektiv in dem schön genannten Gegenstande, sondern haftet nur an seiner Form für unser Erkenntnisvermögen. Schönheit ist formale Zweckmäßigkeit oder Zweckmäßigkeit ohne Zweck.

Da zeigt sich nun gleich im Jahre 1819 ein scharfer Gegensatz von Dichter und Philosoph: Grillparzer will „die Deduktion des Schönen a priori“ nicht anerkennen. Wenn auch das, was die Harmonie unserer Erkenntniskräfte zustande bringt, notwendig ein gewisses Vergnügen machen muß und so wohl zum Gefühl der Schönheit gehört, so ist doch allein von diesem Standpunkt aus das systematisch geordnete Lehrgebäude einer Wissenschaft ebenso wohlgefällig als das schönste Kunstwerk.[1]) Das Schöne, so sagte der Dichter noch 1855, ist durchaus ein Gegenstand der Erfahrung.[2])

Nun liegt eine solche Ansicht tief im Wesen des Künstlers begründet. Auch Goethe konnte keiner apriorischen Deduktion huldigen, und selbst Schiller hat lange nach der objektiven Gültigkeit der Schönheit gesucht, um schließlich doch zu der Lehre seines Meisters zurückzukehren. Grillparzer war nun in seiner künstlerischen Freude an aller sinnlichen Wirklichkeit eine Goethe nahverwandte Dichternatur; demnach kann seine Stellung zu Kant hier nicht einen Augenblick befremden. Die Begründung aber, die er seiner Entgegnung beifügt, muß als falsch bezeichnet werden. Das systematisch geordnete Lehrgebäude einer Wissenschaft kann die Harmonie unserer

[1]) XV, 15.

[2]) XV, 29. Vgl. Grillparzers Abneigung gegen das apriori im allgemeinen. XIII, 161f. XIV, 17.

Erkenntniskräfte niemals bewirken, weil es keine sinnliche Anschauung zu erwecken vermag. Grillparzer macht hier den Fehler, die Ordnung unseres Vorstellens auf den vorgestellten Gegenstand zu übertragen. Daß aber jedes in sich systematisch Angelegte nun auch unsere Sinnlichkeit befriedigt, das anzunehmen hat natürlich Kant sehr fern gelegen.

Die an sich wohlverständliche Meinung Grillparzers aber zog die notwendige Konsequenz nach sich, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck, die er keineswegs aufgeben wollte, sich auf eigene Weise auszulegen, das aus ihr herauszulesen, was sich mit der Objektivität des Schönen wohl vereinbaren läßt. Die Möglichkeit zu solcher Auslegung hat Grillparzer offenbar in einem Gedanken von Kant selbst gefunden. Kant führt nämlich an einer Stelle seiner Kritik aus, daß wir die Ursache der zweckmäßigen Form nicht in einen Willen setzen dürfen, da sie ja ohne Zweck sein soll. Die Erklärung ihrer Möglichkeit aber können wir uns nur begreiflich machen, indem wir sie von einem Willen ableiten. Nun haben wir das, was wir beobachten, nicht immer nötig, durch Vernunft seiner Möglichkeit nach einzusehen. Also können wir eine Zweckmäßigkeit der Form nach, auch ohne daß wir einen Zweck zum Grunde legen, wenigstens beobachten und an Gegenständen freilich nur durch Reflexion bemerken.[1]) Dieser Hinweis auf einen Willen liegt ganz offenbar der Studie Grillparzers aus dem Jahre 1819 zugrunde, welche „Form der Zweckmäßigkeit" betitelt ist: Außer der objektiven Beschaffenheit eines Gegenstandes und den subjektiven Beziehungen zu diesem Gegenstande kann es noch ein Drittes geben, z. B. das Dasein eines gemeinschaftlichen Bandes, das aus einem gemeinschaftlichen Urheber hervorgehend, den Betrachtenden und das Betrachtete umschlingt und sich gegenseitig nähert. Dies Dritte aber, das demnach die Zweckmäßigkeit bewirkt, kommt nicht in unser deutliches Bewußtsein, weswegen wir es beim Denken über das Schöne außer der Rechnung lassen und jene Zweckmäßigkeit zwecklos nennen.[2]) Mit vertiefter Bedeutung schreibt Grillparzer den auf Kant basierenden Gedanken im Jahre 1836 nieder: „Aller Poesie liegt

[1]) Kr. d. U. I, § 10, S. 65.
[2]) XV, 22.

die Idee einer höhern Weltordnung zum Grunde, die sich aber vom Verstande nie im ganzen auffassen, daher nie realisieren läßt, und von welcher nur dem Gefühl vergönnt ist, dem Gleichverborgenen in der Menschenbrust, je und dann einen Teil ahnend zu erfassen. Zweckmäßigkeit ohne Zweck hat es Kant ausgedrückt, tiefer schauend als vor ihm und nach ihm irgend ein Philosoph." [1])

Indem nun Kant das Gefühl dieser zwecklosen Zweckmäßigkeit in die Harmonie der Erkenntniskräfte setzte, konnte er auch nur das als „freie" Schönheit bezeichnen, was unmittelbar das freie Spiel unserer Erkenntnisfunktionen erregt, während er alle „Beimischung der Reize und Rührungen" als das nur „Anhängende" der Schönheit bezeichnen mußte. Das „reine" Geschmacksurteil kann sich demnach einzig und allein durch die Form des Objekts, nicht aber durch das „Anhängende" bestimmen lassen. Diese Lehre wurde für die Geschichte der Ästhetik nebst mancher andern Wirkung auch dadurch ungemein wichtig, daß sie mit einem Schlage alle Assoziationstheorien vernichtete, die, von England kommend, auch in Deutschland eine große Verbreitung und Bedeutung gewonnen hatten. Zu ihren Vertretern gehörte einer der einflußreichsten vorkantischen Ästhetiker, Sulzer. Kant mußte natürlich von seinem Standpunkte aus alle assoziativen Wirkungen des Schönen für ein Anhängendes erklären, das der freien Schönheit an sich nicht eigentümlich ist, und seinem Beispiel folgten Schiller, Hegel, Schelling. Nur bei wenigen der nachkantischen Ästhetiker fristete die Assoziationstheorie ein kümmerliches Dasein, und zu ihnen gehörte Friedrich Bouterwek, der sich ausdrücklich in Gegensatz zu der Kantischen Lehre stellte.[2])

Seine Grundsätze, die ihm die Beibehaltung dieser englischen Theorie ermöglichten, waren, wenn er auch die Ästhetik keineswegs als eine Disziplin der Psychologie behandelte: „Ob etwas außer uns schön ist, erkennen wir zuletzt nur psychologisch in uns. Daher entscheidet auch immer der Effekt über den Wert eines schönen Gegenstandes." „Nicht eher, als

---

[1]) XV, 57.

[2]) Ästhetik I, S. 181 u. oft.

ı wir wissen, was sich in unserer Seele ereignet, wenn wir was schön finden, können wir ohne Übereilung weiter nach n letzten Gründen der Möglichkeit einer Empfindung schen." [1]) Diese Sätze enthalten das Programm der induk-en Ästhetik in sich, wie sie erst in Lotze und Fechner neuem Leben erstand. Um ihre Bedeutung zu erkennen, ıß man sich die Zeit der schrankenlosesten Deduktion und ekulation vergegenwärtigen, in der sie wirkungslos ver-llten. Mit Naturnotwendigkeit aber konnten sie auf den gner aller spekulativen Ästhetik, auf Grillparzer, ihre Wir-ng nicht verfehlen, und hier liegt zweifellos der Schwer-nkt von Bouterweks Einfluß auf ihn, um dessentwillen er n den besten Ästhetiker und einzig verläßlichen Führer im iche der Theorie wohl nennen konnte.

In zwei Erscheinungen, die als Grundgedanken seine ıthetik durchziehen, hatte Bouterwek die Wirkung und damit s Wesen der Schönheit erkannt: in der Harmonie der istigen Kräfte und dem durch sie erregten freien Empor-eben zum Unendlichen. [2]) Dem Kapitel, das diese beiden undgedanken zu klarster Formulierung bringt, „Vom Unend-hen im Schönen" entspricht aufs genaueste Grillparzers Studie s dem Jahre 1819 (da er Bouterweks Ästhetik nachweislich lesen) „Unendlichkeit des Schönheitsgefühls." [3]) Hier spricht mit voller Klarheit die beiden Grundgedanken Bouterweks in eicher Verknüpfung aus: Das Schönheitsgefühl ist ein Un-dliches, und dies Aufstreben zum Unendlichen wird durch s Gefühl der Ganzheit, das Aufhören der Zersplitterung, die ırch das Schöne bewirkte allgemeine Erhöhung der inneren äfte verursacht. Und nicht nur in den Grundfesten, sondern ch in den einzelnen Ausführungen zeigt sich die vollste bereinstimmung mit Bouterwek. Hatte dieser das Wirken r Erinnerungskraft im Gefühl des Schönen hervorgehoben [4]) ein Gedanke, der später bei Lotze und Köstlin eine be-utungsvolle Rolle spielen sollte —, so schildert nun auch

[1]) Ästhetik I, 19, 56.
[2]) A. a. O. I, 145 f.
[3]) XV, 16.
[4]) A. a. O.

Grillparzer, wie das Schöne „alles, was du Großes und Herr-
liches gesehen, gelesen, gehört, empfunden, mit einem Zauber-
schlage emporregt.“ Wie Bouterwek an dieser Stelle de
Kant-Schillerschen Gedanken von der Ausgleichung des Sitt-
lichen und Sinnlichen im Schönen heranzog, so spricht hi
Grillparzer von der durch das Schöne bewirkten Ausgleichun
des Zwiespaltes der sittlichen und sinnlichen Natur. Wi
Bouterwek das Emporstreben zum Unendlichen damit vor alle
begründete, daß die innere Harmonie der Kräfte an die höhe
Harmonie erinnert, die das höchste Gesetz des Weltalls is
so preist Grillparzer das Gefühl des großen Zusammenhang
mit allen Wesen, der Verbindung der ganzen Welt durch u
geahnte Beziehungen, der Einheit alles Endlichen in eine
Unendlichen, das durch das Gefühl der Ganzheit, der Harmon
unserer Kräfte in uns erregt wird. — Auch die weiter
assoziationspsychologischen Feststellungen des gleichen Jahres
sind immer auf Bouterweks Prinzip zurückzuführen, im Gege
satze zu Kant nach den Empfindungen und Gefühlen zu forsche
die durch das Schöne in uns erregt werden.

Bevor wir die Studie von dem Unendlichkeitsgefüh
als die Quelle der späteren Gedanken von assoziativen W
kungen behandeln, muß hier eine Einschaltung gemacht werde
die das Erhabene betrifft. Von seinem Standpunkte aus muß
nämlich Bouterwek die scharfe Trennung des Erhabenen v
Schönen fallen lassen, weil es sich ebenso wie das Schö
auf das Unendliche bezieht, was eben Kant nur dem Erhaben
nicht aber dem Schönen zugesprochen hatte. Auch das un
stimmte ästhetische Interesse, das dem bestimmten Gefühl d
Schönen zugrunde liegt, wird durch das Erhabene, wie du
das Schöne erregt, nur auf eine andere Art. In dieser H
sicht widerspricht es sich nicht, den allgemeinen Begriff d
Schönen so zu erweitern, daß er auch das Erhabene in sich a
nimmt.[2]) Da nun Grillparzer im engsten Anschluß an Bouterw
ebenfalls das Schöne auf das Unendliche bezogen hatte,
war es nur eine richtige Konsequenz, wenn er in der einzig

[1]) Vgl. XV, 11 Zweck des Schönen.
[2]) A. a. O. S. 67—68.

tudie, die wir über diesen Gegenstand von ihm besitzen,[1]
- ebenfalls aus dem Jahre 1819 — genau wie Bouterwek mit
iner Wendung gegen Kant erklärte, indem er nur noch etwas
'eiter ging: Das Erhabene ist nichts als ein Modus des
chönen, denn das Gefühl des Erhebens über sich selbst, das
en Menschen beim Ansehen des Erhabenen ergreifen soll und
ls charakteristisches Zeichen desselben angegeben wird, muß
ie Betrachtung jedes Schönen begleiten und ist eben das
[erkzeichen, an dem sich das Schöne von dem bloß Wohl-
efälligen ausscheidet.[2] Durch das Medium Bouterweks berührt
ich hier Grillparzer mit Schelling, der ebenfalls die Trennung
lants aufgeben wollte und — wie auch sonst — hierin nicht
hne Einfluß auf Bouterwek geblieben ist.[3] Auch A. W. Schlegel
prach sich dann gegen die Kantische Teilung aus.[4]

Die gleiche Erscheinung begegnet uns sofort noch einmal:
chelling hatte die Schönheit als „Unendlichkeit, endlich dar-
estellt" definiert, und dieser Gedanke liegt wohl auch dem
Unendlichkeitsgefühle" Bouterweks zugrunde. A. W. Schlegel
prach es Schelling gläubig nach: Die „Schönheit ist die
ymbolische Darstellung des Unendlichen".[5] Tatsächlich hat
enn auch Bouterwek das Unendliche, das ursprünglich nur
n Gefühle der Schönheitgenießenden liegen sollte und als
olches der Lehre Schellings und Schlegels nicht ganz gemäß
'ar, sich objektivieren lassen und die Schönheit als die Dar-
tellung des Unendlichen im Endlichen, des Übernatürlichen
n Natürlichen bezeichnet.[6] Und so kam auch Grillparzer
azu, dem alle romantische Mystik verhaßt war wie nichts auf
er Welt, die Lehre Schellings einmal in die Worte zu kleiden:
Die ganze Poesie ist nur ein Gleichnis, eine Figur, ein Tropus
es Unendlichen."[7] So berührt er sich hier durch das Medium
outerweks mit der ihm tief verhaßten romantischen Ästhetik.

---

[1]) XV, 10.
[2]) XV, 10.
[3]) Philosophie der Kunst. S. W. Abt. I. V, S. 469.
[4]) Berliner Vorlesungen. Deutsche Literaturdenkmale Nr. 17, S. 71.
[5]) A. a. O. S. 90.
[6]) A. a. O. S. 65, 66, 205 f.
[7]) XV, 62.

Die Lehre vom Unendlichen im Schönen hatten Grillparze
wie Bouterwek auf das ästhetische Gefühl gestüzt, welches da
Schöne in uns zustande bringt: es ist das „Urgefühl" des i
seinen Kräften und Vermögen noch ungeteilten Menschen. Au
diesem Urgefühle entwickelte nun Grillparzer im Jahre 183
eine weitere assoziative Wirkung des Schönen: Die Vorstellun
oder Darstellung einer Idee (d. i. nach Kant ein Kunstwerk
erweckt das Gefühl des Ähnlichen im Menschen, bringt ih
für länger oder kürzer seinem Ursprunge, dem Urbilde de
Menschheit näher, macht ihn sich wesenhaft fühlen, und de
Genuß dieser Wesenhaftigkeit ist die Poesie.[1]) Der gleiche G
danke erhält durch einen im Jahre 1839 neu eingeführten Begrif
das ästhetisch Vollkommene, eine tiefere Begründung: Weil da
Vollkommene in seiner Art im Individuum gewöhnlich nicht vo
kommt, erweckt es den Begriff der Gattung, des Zusamme
hanges der Wesen, des Ganzen, und erhebt den Menschen ü
über sich, ja die Welt.[2]) Die Wurzel dieser an Burkes Lehr
von der Erregung des Geselligkeitstriebes erinnernden Gedanke
ist in der Studie von der Unendlichkeit des Schönheitsgefühl
deutlich zu erkennen, wo ja ebenfalls die durch das ästhetisch
Gefühl erweckte Empfindung der Verwandtschaft aller Wese
des Zusammenhanges der Welt und das dadurch angereg
Emporstreben über Mensch und Welt stark herausgehob
wurde. Neu aber ist der Begriff des Vollkommenen.

Dieser zieht sich durch die gesamte vorkantische Ästheti
seitdem Baumgarten auf ihm das erste System einer wisse
schaftlichen Ästhetik errichtet hatte, indem er auf Gru
seiner Leibniz-Wolffischen Erkenntnistheorie die Schönheit a
sinnlich angeschaute, unklar gedachte Vollkommenheit definiert
Erst Kant wandte sich gegen diese weit verbreitete Theori
ein Ding, das wir vollkommen nennen, muß objektiv, d. h.
sich zweckmäßig sein, weil es einem Begriffe entsprechen mu
den wir uns von dem Gegenstande machen. Schön aber is
was ohne jeden Begriff gefällt. Freilich dehnte Kant d
Abweisung der Vollkommenheit nur auf die Naturschönhe

---

[1]) XV, 56.
[2]) XV, 30.

us. Soll der Gegenstand als ein Produkt der Kunst für chön erklärt werden, so muß, weil Kunst immer einen Zweck a der Ursache voraussetzt, zuerst ein Begriff von dem zurunde gelegt werden, was das Ding sein soll, und da die usammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge deselben als Zweck die Vollkommenheit des Dinges ist (Einheit m Mannigfaltigen wurde stets als Wechselbegriff mit Vollommenheit gebraucht), so wird in der Beurteilung der Kunstchönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag ebracht werden müssen. [1])

Die gleichen Gedanken hat Bouterwek in seiner Ästhetik usgeführt. Es lag daher für Grillparzer, der sich einzig mit em Kunstschönen beschäftigte, sehr nahe, nun auch diesen begriff der ästhetischen Vollkommenheit, wie sie im Gegensatz u moralischer Vollkommenheit genannt wurde, seiner Ästhetik ienstbar zu machen. Das war eigentlich schon 1819 geschehen, ls der Dichter niederschrieb: Hat die Kunst das Mannigaltige der Wahrnehmung im Einklange mit den Gesetzen des teistes zu einem Ganzen, zur Einheit gebracht, so hat sie hren Zweck, das Schöne, erschaffen. [2]) Dann aber taucht der begriff erst wieder im Jahre 1839 auf. Noch 1836 hatte rillparzer niedergeschrieben: „Schön ist dasjenige, das, indem s das Sinnliche vollkommen befriedigt, zugleich die Seele rhebt.“ [3]) Damit hat er dem Grundelement seiner Schönheitsehre, der Zusammenstimmung des Sinnlichen und Geistigen, ur eine andere Form gegeben, indem er einen Gedanken foethes mit fast wörtlicher Übereinstimmung wiederholte: eder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, wird las Streben haben, „ein Werk hervorzubringen, das, indem es las sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt“. [4]) Jetzt aber nimmt Grillparzer die weiteren Elemente, das Vollkommene und die Assoziation zu Hilfe und ersucht nun durch Kombination all dieser einzelnen Bestandeile die umfassendste und inhaltreichste Definition des Schönen

[1]) Kr. d. U. § 48, S. 179. Vgl. § 15, S. 72.
[2]) XV, 13.
[3]) XV, 24.
[4]) Einleitung in die Propyläen.

zu gewinnen: „Wenn der sinnlich befriedigende Eindruck dur Erweckung der Idee das Vollkommene ins Übersinnliche hi überreicht, so nennen wir das das Schöne.“ [1]) Aber nur d in seiner Art, also isoliert Vollkommene ist das ästheti Schöne; das in seiner Beziehung auf das Ganze Vollkomme das moralisch Gute. [2]) Damit suchte Grillparzer die Begri losigkeit und Isoliertheit des Kunstwerks, die ja durch d Art der kontemplativen Betrachtung bedingt ist, zu rette

Noch aber blieb ein weiteres Bedenken. Bouterw nämlich hatte gegen die Vollkommenheitstheorie den Einwa erhoben: Jede Vorstellung, die wir uns von irgend einer Vo kommenheit machen, bezieht sich, wenn auch in noch so weit Entfernung, auf das Absolute. Vollkommen ist, was in jed Hinsicht vollendet ist, ohne irgend einen Fehler oder Mang Aber nichts Endliches und Beschränktes kann in jeder Hinsic ohne Mangel sein. Die einzig wahre Vollkommenheit ist d absolute, und relative Vollkommenheit nur Annäherung z absoluten in irgend einer Hinsicht. Aber auch das „in sein Art“ Vollkommene zerstört sich selbst „sobald die Vernu den beliebig gewählten Zweck verwirft“, auf den bezogen d Objekt vollkommen genannt wurde. [3]) Diesen an sich ga richtigen Gedanken sucht nun Grillparzer mit Hilfe der v Bouterwek selbst empfangenen Assoziationstheorie zu en kräften: „Schön ist, was durch die Vollkommenheit in sein Art die Idee der Vollkommenheit im allgemeinen erweckt.“

Auch diese Lehre wurzelt in jener ersten Studie v Unendlichen im Schönheitsgefühle, und somit sind die beid Grundelemente von Grillparzers Schönheitslehre, die harmonisc Zusammenstimmung der Kräfte als direkte und das freie Emp streben über Mensch und Welt zum Unendlichen als assoziat Wirkung auf die Anregung durch Bouterweks Ästhetik zurüc geführt.

Auf diese Weise wurde auch Grillparzer zum Vorläuf

---

[1]) XV, 24.
[2]) XV, 25, 29.
[3]) A. a. O. S. 61—62.
[4]) XV, 25.

ner induktiven Ästhetik, die auf assoziationspsychologischer rundlage vor allem Theodor Fechner neu begründete.[1])

Anhang.

Das Komische.

Über den Begriff des Komischen liegen leider nur sehr pärliche Aufzeichnungen in Grillparzers Studien vor. Wir 'erden daher auch sein eigenes Lustspiel und vor allem die 'läne und Fragmente zu solchen heranziehen müssen, um ein lareres Bild von diesem Abschnitt seiner Ästhetik zu gewinnen.

Vorerst möchte ich die Vermutung aussprechen, daß sich ine kleine Aufzeichnung aus dem Jahre 1845 gegen die lantische Theorie vom Lachen und dem Lächerlichen wendet. as Lachen, hatte Kant gefunden, ist ein Affekt aus der lötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts. as also, was eine solche Erwartung erregt und plötzlich auföst, ist das Lächerliche, welches zur schönen Kunst gehört.[2]) agegen vielleicht wendet sich nun Grillparzer im Jahre 1845: Das Unerwartete darf allerdings und soll in der Kunst vorommen; aber wie es eintritt, muß es wirken wie ein Notrendiges und durch sich selbst Gerechtfertigtes." [3]) (Daß sich liese Worte auf Kant beziehen, dafür spricht auch die auf lem gleichen Blatte stehende Bemerkung von der Originalität, lie, wie ich an anderer Stelle bereits ausgesprochen, gegen lie Kantische Lehre von der Originalität des Genies geichtet ist.)

Die an positivem Gehalt reichste Aufzeichnung liegt aus lem Jahre 1830 vor und steht, wie bis ins Einzelste aufzuzeigen ist, in enger Beziehung zu der Ästhetik von Jean Paul, deren größter Wert und über ihre Zeit hinausgreifende

---

[1]) Vorschule der Ästhetik 1876. Zweite Auflage 1897.

[2]) Kr. d. U. § 54. Anmerkung S. 205ff.

[3]) XV, 33. Natürlich kann sich diese Bemerkung auch auf etwas anderes beziehen, so z. B. auf die Lehre des Aristoteles, daß dann vor allem Mitleid und Furcht erweckt werden, wenn die Handlungen wider Erwarten kommen oder eine wider Erwarten aus der andern sich ergibt. Poetik, Kapitel 9.

Wirkung gerade in der Behandlung des Komischen liegt
Grillparzer hat Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik" scho
früh gelesen, wie aus einer Eintragung in seinem Auszugheft
„Der Sammler" ersichtlich ist.[1]) (Im Jahre 1819 zitiert e
einmal den Begriff „weibliche Genies", der in Jean Paul
Ästhetik eine Rolle spielt.[2])

Im Jahre 1830 legte sich nun Grillparzer die Frage vor:
„Was ist komisch?" änderte aber sofort die Fragestellung un
„Ist Komisch und Lächerlich das nämliche?" Wenn lächerlic
das ist, worüber man lacht, so ist auch der Witz lächerlicl
ohne darum komisch zu sein. Der Witz gehört dem Geist
die Komik dem Gemüt an. Der Witz ist korrosiv, da
Komische expansiv. Ganz ebenso hatte Jean Paul den Unte
schied von Witz und Komik darin gefunden, „daß der Verstan
am Witze nur einseitige Verhältnisse der Sachen (Grillparze
korrosiv), am Komischen aber die vielseitigen Verhältnis
der Personen (expansiv) durchläuft und genießt, dort einig
intellektuelle Glieder (Grillparzer: Geist), hier handelnde," wa
dem Herzen einen Spielraum gibt.[4]) (Gemüt). —

Die vielleicht wichtigste Entdeckung Jean Pauls lieg
in seiner Unterscheidung eines objektiven und subjektive
Kontrastes im Lächerlichen: Der objektive Kontrast ist de
Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerliche
Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis besteht
Der subjektive Kontrast aber ist der Widerspruch, in dem de
objektive Kontrast mit unserer Seele und Ansicht steht.
Durch diese wertvolle Unterscheidung wird Grillparzer angereg
das Komische und Lächerliche so auseinanderzuhalten: Da
Komische ist das Objektiv-Lächerliche. Ihm gegenüber steh
das Spaßhafte, Witzige, Satirische, das in der Wendung lieg
und subjektiver Natur ist.

Wie nun weiter Jean Paul zwischen dem humoristische

---

[1]) Aufbewahrt im Grillparzerarchiv der Stadt Wien.

[2]) XVI, 60.

[3]) XV, 39.

[4]) Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke. Berlin, 1861. Bd. 1(
VI. Prgr. § 30, S. 117.

[5]) A. a. O. VI. Prgr. § 28, S. 108.

Schriftsteller, der das Subjektiv-Komische, und dem humoristischen Charakter, der das Objektiv-Komische vertritt, unterscheidet und den Unterschied in dem bewußten Humor des ersteren und dem unbewußten des letzteren findet,[1]) so macht auch Grillparzer eine Unterscheidung zwischen dem Lächerlichen, Spaßhaften, dessen Hervorbringung etwas Bewußtes hat, und dem Komischen, bei dem das nicht notwendig ist.

Nun hatte Jean Paul das Komische nur dann humoristisch genannt, wenn es das Ideale umkehrt und seinen schroffen Kontrast zu allem Wirklichen hervortreten läßt, indem es sich und die Welt verspottet. Auch diese Lehre machte Grillparzer zu seinem Eigentum, wenn er in späteren Jahren den Unterschied des Lächerlichen und Humoristischen nur darin erblicken will, daß der Spaß aus innerem Wohlbehagen, der Humor aber aus einer Selbstverspottung hervorgeht.[2]) Daher lag es nun auch nahe für ihn, jene Umkehrung des Ideals als das Wesen des Humoristischen zu erkennen. Die kleine Aufzeichnung aber, die im Jahre 1840 (also wenige Jahre nach dem Entstehen seines Lustspiels) diese Gedanken zu ihrem Gegenstande hat, geht ihrer ganzen Form nach nicht direkt auf Jean Paul zurück, sondern vielmehr auf Schiller selbst, dem ja auch Jean Paul offenbar seine Lehre zu verdanken hat.

In seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ hatte Schiller unter den sentimentalischen Dichtern die zwei einzig möglichen Gruppen der elegischen und satirischen voneinander gesondert: Nur die Darstellung des Ideals kann den sentimentalischen Dichter machen. Der elegische Dichter aber spricht dieses Ideal selber aus, während der satirische Dichter den Gegensatz der Wirklichkeit zum Ideale aufweist. Mit völliger Übereinstimmung des Gedankens lautet nun Grillparzers Aufzeichnung des Jahres 1840: „Die komische Poesie strebt dem Ideale ebenso nach wie die ernsthafte. Nur spricht letztere das Ideal aus, indes erstere dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideale entgegensteht.“[3])

---

[1]) A. a. O. VII. Prgr. § 34, S. 133.

[2]) Foglar, S. 33.

[3]) XV, 66.

Interessant ist es, daß sich Grillparzer hier (wie auch noch öfter) mit seinem Landsmann Heinrich von Collin begegnet, der ebenfalls in Schillers Spuren wandelt, wenn er in seinen Briefen über das Lustspiel den Gedanken ausführt: Ebenso wie das Trauerspiel hat auch das Lustspiel dem Ideale nachzustreben, indem es den Gegensatz des Ideellen mit dem Gemeinen, Widersinnigen, Ungereimten darstellen wird. Schreyvogel hatte diese Briefe, die im Wiener Hoftheater-Taschenbuch auf das Jahr 1808 erschienen,[1]) im Sonntagsblatt einer strengen Kritik und scharfen Polemik unterzogen,[2]) so daß also auch Grillparzer hier im Gegensatze zu dem Dramaturgen steht.

Des Dichters eigenes Lustspiel, das zu den kostbarsten Perlen unserer komischen Literatur gehört, entspricht durchaus seiner Theorie. Ebenso die vielen Lustspielpläne, die nicht zur Ausführung kamen. Der Grundgedanke, der sie alle, Vollendetes und Unvollendetes, durchzieht, spielt in des Dichters Lebensanschauung eine bedeutsame Rolle und wird nicht nur nach der Seite des Komischen hin dargestellt.

Zwei Stufen sind zu dem ausgeführten Lustspiele zu erkennen. Die erste ist das kleine im Stil Ifflands gehaltene Rührstück „Die Schreibfeder". Hier führt eine vermeintliche Lüge beinahe zu dem tragischsten Ende, weil ein Vater seiner Tochter die Hand des Geliebten verweigert, der sich, wie er irrtümlich meint, des allerschlimmsten Verbrechens, der Unwahrheit, schuldig gemacht hat. Die zweite Stufe ist eine Studie über Rousseau aus dem Jahre 1822: „Rousseau in seinen Rêveries d'un promeneur solitaire macht eine lange Abhandlung über die Zulässigkeit der von ihm sogenannten unschädlichen Lüge. Genau genommen gibt es aber keine unschädliche Lüge; denn wenn der Mensch als Mensch eigentlich nur in Berührung mit andern seinesgleichen, in Gesellschaft, leben kann, jedes gesellige Verhältnis aber Vertrauen voraussetzt und Vertrauen ohne Wahrheit nicht denkbar ist: so greift jede, auch die kleinste Lüge die Grundlage aller menschlichen Zustände an,

[1]) Vgl. auch H. v. Collins sämtliche Werke. Bd. V.

[2]) Gesammelte Schriften von Thomas und Karl August West. Braunschweig 1829, Abt. 2, Bd. 2, S. 177f.

nd jeder Lügner ist ein Verräter an seinem ganzen Geschlechte." [1]) Im folgenden Jahre fand dann Grillparzer bei Gregor von Tours die Geschichte des Küchenjungen Leon, [2]) aus der sich sein Lustspiel „Weh dem, der lügt" entwickelte.

Der vielfach gewendete und beleuchtete Grundgedanke dieses Lustspiels ist der Kontrast von Ideal und Wirklichkeit. Das höchste und letzte Ideal ist die Wahrheit. Ihr aber steht „die buntverworrene Welt", das Land der Täuschung, entgegen. Die getäuschte Welt aber ahnt nicht einmal den Widerstreit von Schein und Wahrheit.

> „Sie reden alle Wahrheit — sind drauf stolz,
> Und sie belügt sich selbst und ihn; er mich
> Und wieder sie; der lügt, weil man ihm log —
> Und reden alle Wahrheit, alle, alle."

So strebt auch dieses feinsinnige Lustspiel dem Ideale nach, indem es dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideale entgegensteht.

Die Lustspielpläne aber stellen sich fast durchgehends als Variationen des gleichen Themas dar. Der sich selbst und andere unwissentlich belügende Charakter ist eine immer wieder auftauchende Erscheinung.

1812: „Der Graf. Ein aufgeklärter Mann, der von Freiheit des Willens spricht und seinen Sohn zur Heirat zwingt, von der Gleichheit aller Menschen und seine Bedienten mißhandelt" etc. [3])

1822: „In einem Lustspiel einen Bedienten aufzuführen, der einem liederlichen Herrn dient und, indem er sich als Handlanger aller schlechten Handlungen desselben gebrauchen läßt, sich zugleich, so oft er allein ist, hypochondrische Vorwürfe über diese seine Bereitwilligkeit macht." [4]) Hier also Kontrast von Theorie und Praxis, dem Schein der Selbstbelügung und der Wahrheit des Handelns.

Eine Variation dieses Kontrastes ist der „Londoner Fashionable", der sich doch so ungeschliffen wie möglich be-

---

[1]) XVI, 138.
[2]) XII, 206.
[3]) XI, 219.
[4]) XII, 203.

nimmt etc. (1831).[1]) Oder ein eifersüchtiges Paar, Geliebter und Geliebte oder Mann und Frau, beide eifersüchtig und vielleicht beide wechselseitig nicht ganz ohne Grund. Kontrast von Theorie und Praxis, Wahrheit und Schein. (1832.)[2])

Eine andere Variation des Themas: 1812: „In einem Lustspiel einen Menschen aufzuführen, der eben nicht der schlimmste ist, aber sich selbst nichts zutraut und daher immer scheu ist.“[3])

1818: „Ein Lustspiel: Die Verliebten. Der blöde Liebhaber (von der poetischen Seite dargestellt), der stürmende, der prosaische Liebhaber.“[4]) Kontrast zwischen innerer Wahrheit und äußerem Schein, der aus einer Art von Selbstbelügung entsteht. Die Umkehrung dieses Kontrastes ist in den Plänen zu einem „Parvenu“[5]) oder „Universalkopf“[6]) unschwer zu erkennen.

Zum Symbol des allgemeinen Kontrastes von Wahrheit und Schein wird der „Stoff zu einem burlesken Stück“ (1832): „Daß einer die Gabe erhält, sich in die Person jedes ihm beliebigen wirklichen Menschen zu verwandeln und diesen andern eben dadurch in seine eigene“, wo denn das Innere zu der äußeren Gestalt nicht passen kann.[7]) —

Die Reihe könnte noch weiter geführt werden, doch bedarf es anderer Beispiele nicht. In dem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, Wahrheit und Schein mit all seinen möglichen Variationen erblickte der Dichter den Kern aller Komik und den Stoff der heitern Poesie, die dem Ideale nachzustreben hat, indem sie dasjenige angreift und verspottet, was ihm entgegensteht. Noch einmal aber hat Grillparzer das gleiche Thema wieder tragisch behandeln wollen: in der Esther, welche an ihrer einen Lüge, der Verleugnung ihrer Abstammung, zugrunde gehen sollte.

---

[1]) XII, 216.
[2]) XII, 216.
[3]) XI, 266.
[4]) XII, 172.
[5]) XI, 262.
[6]) XI, 265.
[7]) XII, 216.

Kapitel III.

Form und Inhalt.

Das Kunstwerk hatte Kant als den Ausdruck einer ästhetischen Idee bezeichnet, durch den diese andern mitgeteilt werden kann.[1]) So fand auch Grillparzer das Eigentümliche eines Kunstwerks darin, daß es die Idee, die innere Anschauung des Künstlers, nicht bloß für ihn selbst erkennbar ausdrückt, sondern auch zur Leiter diene, an der andere des Genusses Fähige zu der ihnen früher unbekannten Idee des Künstlers emporklimmen.[2]) Damit ist nun bereits Inhalt und Form eines Kunstwerks bestimmt. Der Inhalt ist die Idee, und wir haben nun zu untersuchen, was Grillparzer unter einer solchen verstanden wissen will, ob er sich auch hier in Übereinstimmung mit Kant befindet. Daß er mit Schopenhauer, der eine sehr ähnliche Definition des Kunstwerks gegeben, nicht einer Ansicht sein konnte, hörten wir bereits. Schopenhauer betrachtete die „Platonische Idee" als das Objekt der Kunst, und Grillparzer nannte diese Lehre „lächerlich."[3]) —

In dem von Schreyvogel inspirierten Kampfe gegen A. W. Schlegel hatte Grillparzer 1816 (also vor seiner näheren Bekanntschaft mit der Kantischen Ästhetik) die kühne Behauptung aufgestellt: „Kein Dichter in der Welt ist wohl je bei Schöpfung eines Meisterwerkes von einer allgemeinen Idee ausgegangen."[4]) Es klingt fast wie eine beabsichtigte Widerlegung dieser Meinung, wenn Schreyvogel seinen Aufsatz „Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho" mit den Worten beginnt: „Jedes dramatische Werk, welches sich über das Gemeine erhebt, enthält irgend einen Haupt- oder Grund-

---

[1]) Kr. d. U. § 49, S. 186.

[2]) XV, 12—13.

[3]) XV, 39.

[4]) XVI, 55.

gedanken, der durch dasselbe anschaulich gemacht wird, und den man mehr oder minder richtig bald den symbolischen Sinn, bald die Moral des Stückes (morale tragique) genannt hat .... Die großen Meister haben bei ihren Hervorbringungen einen solchen Grundgedanken stets mehr oder weniger deutlich vor Augen gehabt, obgleich sie nicht immer auch ebenso besorgt waren, denselben dem Leser oder Zuschauer auf den ersten Blick kenntlich zu machen."[1]) Diese Widerlegung mit seinem eigenen Werke (man muß natürlich immer den persönlichen Verkehr mit Schreyvogel berücksichtigen) scheint den Dichter in seiner Ansicht wankend gemacht zu haben, und er findet die helfende Stütze in der Kantischen Ästhetik, die sich ihm damals zu erschließen begann.

Das Genie, hatte Kant gelehrt, ist das Vermögen ästhetischer Ideen. Eine ästhetische Idee ist die einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr je irgend ein Begriff adäquat sein kann. Sie ist das Gegenstück der Vernunftidee, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung, d. h. Vorstellung der Einbildungskraft, adäquat sein kann.[2]) Die gleiche Unterscheidung taucht bei Grillparzer im Jahre 1818 — in dem auch Schreyvogels Aufsatz erschienen war — zwischen einer „poetischen" und „philosophischen" Idee auf. Die Philosophie mißt die Dinge mit dem Maßstabe der Vernunft (Kant: „Vernunftidee"), zersetzt sie in ihre Elemente und vereinigt diese wieder zum Begriff, wo dann das Ding verloren gegangen ist, aber seine Erkenntnis gewonnen. Jede Idee ist, philosophisch genommen, leer, wenn sie sich nicht auf einen Begriff bringen läßt. Die Poesie dagegen, die Kunst, nimmt den Gegenstand als Ganzes, d. h. aber mit der Anschauung, auf. Die dabei sich entwickelnden Gedanken (Kant: „die viel zu denken veranlaßt") werden keineswegs begriffsmäßig abgeschlossen (Kant: die ästhetische Idee kann nie einem Begriff adäquat werden), sondern in ein ahnungsvolles Unübersehbares fortgeführt.[3]) (Kant: eine ästhe-

[1]) Wiener Zeitschrift 1818 Nr. 84–85.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 182. Vgl. § 57, Anmerkung I, S. 217f.

[3]) XV, 99.

tische Idee erweckt „die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen“).[1] Den gleichen, auf Kant basierenden Gedanken hat Grillparzer dann noch oft wiederholt, und immer verwirft er die philosophische Idee in der Dichtung, da sie für die Kunst auch nichts anderes ist als ein Begriff. Die Poesie aber hat es mit Bildern, die Wissenschaft mit Begriffen zu tun.[2])

Von diesem Standpunkt aus hat Grillparzer sein Leben lang gegen die Vermischung von Dichtung und Philosophie angekämpft, wie sie zum Programm der Romantik gehörte, wie sie ihm in Hebbels Werken, in Hegels Ästhetik[3]) begegnete, hat er alles Begriffsmäßige aus der Poesie verbannt, wie er es in der ganzen zeitgenössischen Literaturepoche witterte. Daß er sich hierin mit Schopenhauer wieder begegnete, war nur natürlich.[4]) Denn wenn sie auch in betreff der Idee nicht einig waren, so war sie ihnen ja doch beiden eine Anschauung,

---

[1]) Kr. d. U. § 49, S. 184. Grillparzer selbst gibt einmal ein sehr klares Beispiel solch einer poetischen Idee: „Auch das, was die deutschen Ästhetiker die Idee nennen: daß einer, der alles Löbliche, ja Große verrichtet, in Armut und Elend gerät und endlich zu Beachtung und Reichtum kommt, dadurch, daß er sich für einen Narren gibt, der glaubt, von Glas zu sein, was die Leute unterhält, sodaß sie sich ihn aus den Händen reißen.“ XVII, 230. Andere Beispiele siehe XII, 102, 122; XVIII, 136. Als Beispiel einer philosophischen Idee, die für die Poesie unbrauchbar ist, führt Grillparzer den Gedanken eines Dramas von Wolfgang Menzel an: Möglichkeit der Ausgleichung des Widerstreites von Liebe und Selbstliebe. XVIII, 100—101.

[2]) XV, 98—99; XVIII, 101; XV, 80.

[3]) Hier muß aber betont werden, daß Grillparzer gegen Hegel nicht ganz gerecht gewesen ist. Kuno Fischer hebt mit vollstem Recht hervor, daß Hegel im Gegensatz zu Plato auf seinen ästhetischen Standpunkt ein sehr starkes realistisches und sensualistisches Gewicht legt. Das tritt auch in der Schätzung hervor, womit Hegel ohne alle grundsätzliche Übereinstimmung K. Fr. v. Rumohrs gleichzeitige „Italienische Forschungen“ hervorhebt. Rumohr will in der Würdigung der Schönheit und Kunst, ähnlich wie Grillparzer, nichts von Idee und Ideen wissen. Hegel aber sucht ihm nachzuweisen, daß er das ganz verkennt, was man unter „Idee“ in der Philosophie versteht, und es mit „unbestimmter Vorstellung“ verwechselt. Hegel definiert die Idee als „Einheit des Begriffs und der Realität“ und erklärt sie so als durchaus nicht abstrakt, sondern schlechthin in sich konkret. Ästhetik I, 1, S. 138f. Vgl. Rumohr. Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, 1827.

[4]) Vgl. W. a. W. u. V. § 50, S. 314ff.

eine Vorstellung der Einbildungskraft, die sie gemeinsam aus der einzigen Quelle aller Kunst, dem Beschauungsvermögen, herleiteten. Auf dieses kommen wir eben auch bei Grillparzer immer wieder zurück. Die Unterscheidung der poetischen und philosophischen Idee läuft der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung, der poetischen und philosophischen Wahrheit ganz parallel. Nur ein Calderon, meinte Grillparzer, darf es kraft seines eminent plastisch belebenden Formsinns wagen, eine Dichtung aus dem Begriff zu entwickeln.[1]) Des Dichters Liebling aber ist Lope de Vega, die „vollkommenste Protestation gegen alle Begriffspoesie."[2])

Freilich nähert sich die höchste Art der poetischen oder ästhetischen Idee wieder ganz von selbst dem Begriff, ohne ihn natürlich zu erreichen. Und das auf diese Weise. Als die Grundlage für das „Ideal der Schönheit" hatte Kant die „ästhetische Normalidee" aufgestellt, welche eine einzelne Anschauung der Einbildungskraft ist und ihre Elemente zur Gestalt eines Dinges von besonderer Gattung aus der Erfahrung nimmt. Aber die größte Zweckmäßigkeit in der Konstruktion der Gestalt, die zum allgemeinen Richtmaß der ästhetischen Beurteilung jedes einzelnen dieser Spezies tauglich wäre, das Bild, das gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat, dem nur die Gattung im ganzen, aber kein Einzelnes abgesondert adäquat ist, liegt doch bloß in der Idee des Beurteilenden, welche aber, mit ihren Proportionen, als ästhetische Idee, in einem Musterbilde völlig in concreto dargestellt werden kann. Die psychologische Erklärung des Entstehens einer solchen ästhetischen Normalidee ist nach Kant diese: Jemand hat z. B. tausend erwachsene Männer gesehen. Will er nun über die vergleichungsweise zu schätzende Normalgröße urteilen, so läßt die Einbildungskraft eine große Zahl der Bilder aufeinander fallen, und in dem Raum, wo — nach der Analogie der optischen Darstellung — die meisten sich vereinigen, und innerhalb dem Umrisse, wo der Platz mit der am stärksten aufgetragenen Farbe illuminiert ist, da wird

---

[1]) XVIII, 101.
[2]) XVII, 52.

die mittlere Größe kenntlich, und dies ist die Statur für einen schönen Mann. Keineswegs aber ist eine solche Normalidee des Schönen schon das Ideal des Schönen selbst, denn das Schöne — und hier wendet sich Kant ohne Namensnennung gegen Winckelmann, womit er einen langen Kampf in der Ästhetik heraufbeschwor — kann nicht ganz ohne Ausdruck, nicht ganz uncharakteristisch sein.[1]) Diese Gedanken sind es, welche einer Studie Grillparzers aus dem Jahre 1819 „Typen der Einbildungskraft" zugrunde liegen.[2]) Es ist unstreitig, daß durch öftere Wahrnehmung mannigfaltiger Individuen, die zu einer Gattung gehören, sich der Einbildungskraft ein gewisses abgezogenes Bild, ein Typus der Gattung eindrückt, der sodann beim Formen von Begriffen die Grundlage macht. Dieser Typus der Einbildungskraft gibt die Grundlage des Ideals für die Kunst. Man beachte wohl: ganz wie Kant es lehrte, die Grundlage, nicht das Ideal selbst. — Auf diese Weise also nähern sich das poetische Bild und der philosophische Begriff, die aber noch weit enger durch ein anderes Band ganz allgemein — nicht nur im Ideal — miteinander verknüpft sind oder zueinander in Beziehung stehen. Die Erkenntnis dieser Erscheinung, die Grillparzer ebenfalls durch Kant gewann, wurde für seine Ästhetik ungemein wichtig.

Die ästhetische Idee, hatte Kant gelehrt, ist die einem gegebenen Begriffe beigegebene Anschauung der Einbildungskraft, d. h. sie ist die Versinnlichung eines Begriffes. Demnach ist jede ästhetische Idee an sich schon eine „Hypotypose" d. h. eine „Darstellung", und zwar ist diese Darstellung „schematisch", wenn sie einem Verstandesbegriffe beigesellt wird, dem als solchem eine empirische Erscheinung adäquat sein muß, „symbolisch" aber ist sie, wenn einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, dem aber keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, doch eine solche untergelegt wird.[3]) —

[1]) Kr. d. U. § 17, S. 81f. Der Schauplatz des Kampfes, in dem vor allem Hirt als Gegner Winckelmanns und Goethe als der Vermittler zwischen den Parteien eingriff (Der Sammler und die Seinigen) waren die Horen, Fernows Schriften, das Athenäum und die Propyläen.

[2]) XV, 21f.

[3]) Kr. d. U. § 59, S. 228.

Diese Lehre mußte Grillparzer ganz konsequenterweise dazu führen, die scharfe wesentliche Sonderung der poetischen und philosophischen Idee, die, wie wir sahen, der Kantischen Unterscheidung einer ästhetischen und Vernunftidee völlig entspricht, aufzugeben, wodurch er dann ganz wie Kant den überaus wichtigen Begriff des „Symbolischen" gewann. Bis zum Jahre 1836 behielt er die Trennung bei. Dann kam er zu der Überzeugung: die poetische Idee ist von der philosophischen nicht wesensverschieden, sondern vielmehr eine Einkleidung, eine Versinnlichung, eine Verkörperung der philosophischen Idee und somit sie selbst schon eine Darstellung.[1]) In der Kunst ist Gedanke nicht jenes Produkt des Denkvermögens, das in der Prosa mit diesem Namen bezeichnet wird, sondern ein in sich abgeschlossener Kunstorganismus, dem ein Gedanke oder eine Empfindung zugrunde liegt.[2])

Damit hat nun Grillparzer ganz von selbst die Bestimmung des Symbolischen gewonnen, das er schon früher, ganz wie Goethe und Schiller, von aller Kunst gefordert hatte, ohne doch sein Wesen angeben zu können.[3]) Als er nun zu der Überzeugung gekommen war: „die poetische Idee ist nichts anderes, als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls bricht, färbt und gestaltet",[4]) konnte er nun auch niederschreiben, wie es Kant getan: Das Symbolische der Poesie besteht darin, daß sie nicht die Wahrheit an die Spitze ihres Beginnens stellt, sondern, bildlich in allem, ein Bild der Wahrheit, eine Inkarnation derselben, die Art und Weise, wie sich das Licht des Geistes in dem halbdunkeln Medium des Gemüts färbt und bricht.[5]) Gestalt aber nimmt

---

[1]) XV, 47.

[2]) XV, 25.

[3]) XVI, 33; XVIII, 194. Über den Begriff der „Allegorie" liegt aus dem Jahre 1819 eine Studie vor, die im Anschluß an Bouterweks Ästhetik entstanden sein muß. Bouterwek hatte „Personifizierte Abstraktion" gleichbedeutend mit „Allegorie" gebraucht, und nun erklärt Grillparzer: die Personifikation wird dann zur Allegorie, wenn nicht die Schönheit der Darstellung, sondern der Begriff selbst als Hauptsache und Zweck erscheint etc. XV, 21. Vgl. Bouterwek I, 239.

[4]) XIX, 70.

[5]) XV, 58. Man denke an das für eine poetische Idee angeführte Beispiel, in dem die „Wahrheit im Bilde" ganz deutlich wird.

die Wahrheit an, weil alle Kunst auf Gestaltung, Formgebung und Bildung beruht, weil alle Poesie mit dem Bilde, dem Gleichnis anfängt.[1]) Und der Grund dieser Erscheinung wiederum ist, daß ein wirklich existierendes Staubkörnchen mehr Überzeugung mit sich führt, als die erhabenste Idee,[2]) und die Kunst beruht nicht auf einer Wahrheit, sondern auf einer Überzeugung.[3])

In diesem Sinne also forderte Grillparzer von aller Kunst das Symbolische, das in der Ästhetik Goethes und Schillers allmählich ganz mit dem Begriff des „Typischen“ zusammen gefallen war. Daß aber auch Grillparzers Auffassung des Symbolischen im letzten Grunde ganz identisch ist mit dem Typischen, daß er somit ebenfalls auf dem Standpunkt Goethes und Schillers steht, das beweist eine Auslegung der „poetischen Idee“ wie diese: Die ganze Wirkung der Poesie beruht darauf, daß der gewählte Fall auf viele ähnlicher Art Anwendung erleidet; nur dadurch entsteht Teilnahme in der Brust des Lesers. Sehr charakteristisch aber setzt nun Grillparzer dazu: daß

---

[1]) XV, 58, 62.

[2]) XV, 62.

[3]) Vgl. XV, 80. Über die bedeutsame Frage nach der Idee, d. h. dem Symbolischen, in des Dichters eigenen Dramen, sowie das Verhältnis von Theorie und Praxis und das zu Goethe und Schiller siehe Michael Lex: Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist. München 1904. Diese geistvolle Arbeit hat eigene Ausführungen überflüssig gemacht, indem sie im großen und ganzen den Erweis gebracht hat, daß sich Theorie und Praxis hier durchaus decken. Nur hätte Lex vielleicht auf Grillparzers Sonderung einer philosophischen und poetischen Idee mehr Gewicht legen sollen. Vor allem aber muß betont werden, daß man doch nach Grillparzers Ästhetik weit weniger Philosophisches, Gedankenhaftes in seinen Dichtungen erwartet, als sich tatsächlich in ihnen findet. Die Mischung von Verstand und Phantasie, Dichterischem und Philosophischem ist für Grillparzer, den Menschen und Poeten, sehr charakteristisch, wie sie fast allen modernen Dramatikern seit Schiller — Hebbel, Ludwig, Wagner u. a. — eigentümlich ist. Seiner innersten Natur nach ist freilich Grillparzer der naivste von ihnen allen, und weil ihn gerade deshalb die Mitwirkung des philosophischen Verstandes in seinem eigenen Schaffen so fühlbar störte, gab er auch in seiner Ästhetik und Kritik dem Hasse gegen alles Verstandesmäßige oft allzu übertrieben starken Ausdruck. Vgl. aber auch die feine Bemerkung: Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern. XV, 62.

diese Generalisierung nur als dunkles Gefühl den Eindruck des Werkes zu begleiten brauche.[1]) Denn die poetische oder ästhetische Idee ist, wenn sie auch selbst schon eine Darstellung, ein Kunstorganismus, eine Form ist, doch noch immer ein Abstraktes, eine Idee. In der Kunst aber kommt es nicht auf den Gedanken, selbst den poetischen, an, sondern auf die Belebung des Gedankens, auf seine Zurückführung in die Wirklichkeit, mit einem Worte auf die Form, die man eigentlich als Form der Form, Darstellung der Darstellung einer Vernunftidee, einer philosophischen Wahrheit, bezeichnen müßte. Und auch die nähere Bestimmung dieser zweiten Form, deren Wichtigkeit er immer wieder und wieder betont,[2]) hat Grillparzer, wie sofort zu ersehen sein wird, durch Kant gewonnen.

Wir hörten bereits, wie Grillparzer im engsten Anschluß an Kant das Eigentümliche eines Kunstwerks darin gefunden hatte, daß es die ästhetische Idee des Künstlers andern erkennbar macht.[3]) Daraus entwickelt sich nun ganz folgerichtig in den Jahren 1830—40 die Definition: „Form, d. h. Inbegriff der Mittel, um den Gedanken in seiner vollen Lebendigkeit auf den Zuhörer übergehen zu machen.“[4]) Wie nun aber die ästhetische Idee nur durch Naturumschaffung zustande kommen kann, so wird die Form einzig und allein durch Naturnachahmung gestaltet. Das Verhältnis von Inhalt und Form bestimmt die Stellung der Kunst zur Natur. —

Das Entstehen einer ästhetischen Idee hatte Kant dadurch erklärt, daß die produktive Einbildungskraft sehr mächtig ist in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt.[5]) Wir hörten bereits, daß sich Grillparzer hier eng an Kant angeschlossen hatte: die produktive Einbildungskraft gibt nicht den Stoff, den sie aus der Natur nimmt, sondern nur die Form, insofern sie den erhaltenen

[1]) XVII, 11.

[2]) XV, 26, 35, 36, 47, 64. XVI, 109. XVIII, 136, 137, 158 und öfter.

[3]) XV, 12—13.

[4]) XVIII, 55. Vgl. XV, 47, wo ganz die gleiche Definition von „Kunst“ gegeben wird. Form und Kunst also waren ihm Wechselbegriffe. Vgl. auch Schiller: „Die Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, heißt ihre Form.“ (Über die tragische Kunst.)

[5]) Kr. d. U. § 49, S. 182.

Stoff in neue Verbindungen bringt.[1]) Damit ist nun ganz von selbst das Ergebnis gewonnen, daß die Kunst unmöglich eine einfache Nachahmung der Natur sein kann. Diesem Ergebnis aber hat Grillparzer im Jahre 1819 noch eine eigene Studie gewidmet, welche „Nachahmung der Natur als Zweck der Kunst" betitelt ist. Die eigenartige Entstehung dieser Studie erfolgte im Gegensatz zu und mit Hilfe von Schopenhauer, wie sich im einzelnen nachweisen läßt.

Unmittelbar vorher hatte Grillparzer (auf demselben Blatte) niedergeschrieben: „Arthur Schopenhauer findet, und mit Recht, einen Grund des wahrhaft künstlerischen Reizes, den die genauen Naturnachahmungen der Niederländer in ihren Stilleben und Landschaften auf uns machen, in der Vorstellung von der Ruhe und rein beschauenden Stille des Gemüts, die in dem Künstler herrschend gewesen sein muß, um derlei Dinge objektiv zu betrachten und so treu genau darzustellen." [2]) Nun aber regte ihn diese Aufzeichnung zu der Frage an: Kann man denn die Natur überhaupt objektiv nachahmen? Und die folgende Studie gibt [3]) — also mit Aufhebung der vorhergehenden — die Antwort: nein. Jede Kunst kann nur eine Seite der Natur darstellen, die Bildhauerkunst die plastischen Formen, die Malerei die Farben (die Musik den Klang, der Tanz die Bewegung) und der Poesie, die das alles beschreiben kann, fehlt die Anschaulichkeit der Natur. Wie kommt es aber nun, daß die einfarbige, regungslose Natur, die gemalte, beschriebene Landschaft in der Kunst Menschen bewegt, welche die wirkliche kalt ließ in der Natur, warum wirkt das matte Abbild stärker als das lebendige Urbild? Die Beantwortung dieser Frage vollzieht Grillparzer unter dem Eindruck Schopenhauers, freilich mit einer wesentlichen Änderung seiner Lehre, die durch ihre Meinungsverschiedenheit in betreff der „Idee" bedingt war.

Schopenhauer hatte ausgeführt: die Fähigkeit, in der Natur die Ideen der Dinge zu erkennen, muß allen Menschen

---

[1]) XV, 13.

[2]) XV, 17. Die zitierte Stelle steht W. a. W. u. V. I. Drittes Buch § 38, S. 266.

[3]) XV, 18.

in größerem oder kleinerem Grade einwohnen. Der Genius aber hat vor ihnen nur den viel höheren Grad und die anhaltendere Dauer jener Erkenntnisweise voraus, welche ihn bei derselben die Besonnenheit behalten lassen, die erfordert ist, um das so Erkannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen, welche Wiederholung das Kunstwerk ist. Durch dasselbe teilt er die aufgefaßte Idee den andern mit, und das ästhetische Wohlgefallen ist wesentlich ein und dasselbe, es mag durch ein Werk der Kunst oder unmittelbar durch die Anschauung der Natur und des Lebens hervorgerufen sein. Das Kunstwerk ist nur ein Erleichterungsmittel der Erkenntnis. Daß aber die Idee aus dem Kunstwerk uns leichter entgegentritt, als unmittelbar aus der Natur und der Wirklichkeit, kommt daher, daß der Künstler, der nur die Idee, nicht mehr die Wirklichkeit erkannte, in seinem Werk auch nur die Idee rein wiederholt hat, sie ausgesondert hat aus der Wirklichkeit, mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten. Der Künstler läßt uns durch seine Augen in die Welt blicken. Daß er diese Augen hat, ist das Angeborene, die Gabe des Genius; daß er aber imstande ist, auch uns diese Gabe zu leihen, das ist das Erworbene, das Technische der Kunst.[1]) —

Daß die Kunst die Erkenntnis der Platonischen Ideen zur Aufgabe habe, war, wie wir hörten, Grillparzers Meinung ganz und gar nicht, wohl aber, daß die ästhetischen Ideen, die inneren Anschauungen der Einbildungskraft ihr Objekt seien. Wenn er also zur Beantwortung der Frage: warum das Kunstwerk stärker anspreche als die Natur, den Gedankengang Schopenhauers bis ins einzelne mitmachte, so mußte er für die Platonische Idee immer die ästhetische Idee im Sinne Kants einsetzen.

Demnach stellt sich nun der Fortgang der bezeichneten Studie folgendermaßen dar: Die Natur selbst bewegt bloß tiefer denkende und empfindende Menschen, indes die andern, durch zufällige Nebendinge zerstreut, gar nicht zum Bewußtsein des eigentlich Wirksamen kommen. Der künstlerisch ver-

---

[1]) W. a. W. u. V. I. Drittes Buch § 37, S. 263f.

nlagte Mensch aber trägt seine Empfindung auf die Dinge
ber, und sie sind ihm nur ein Bild dessen, was er dabei
enkt. Wenn nun der zum Auffassen und Wiedergeben des
emüt-Ansprechenden in der Natur Fähige sich hinsetzt, um
eine Empfindung bleibend darzustellen, und er demnach aus
lem beobachteten Naturgegenstande „mit Hinweglassung des
ür die Wirkung Gleichgültigen oder Störenden" (Schopen-
auer: „mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten") das-
enige aufzeichnet, was die gefühlte Wirkung auf ihn hervor-
gebracht hat, so wird nun auch der flachere Beschauer auf
liese Art zur Aufmerksamkeit angeregt und auf das Wesent-
iche hingelenkt, so daß er nun vor dem Kunstwerke fühlt,
was er an dem Naturgegenstande weder bemerkte noch ohne
len Künstler bemerkt hätte. Er wird die Idee des Künstlers
erkennen, und die Nachahmung des Gegenstandes wird nur
das Mittel der Verständlichung gewesen sein. So macht hier
Grillparzer den Gedankengang Schopenhauers mit, indem er
seiner eigenen Lehre von Inhalt und Form eines Kunstwerks
treu blieb, wonach der Inhalt die aus dem Anschauen der
Natur gewonnene Idee, die Form aber die Nachahmung der
Natur ist, durch welche die Idee andern erkennbar mit-
geteilt wird.

Daß Grillparzer auch weiterhin die gleiche Ansicht ver-
trat, hörten wir bereits, und so wiederholte er denn auch im
Jahre 1839 die gleiche Lehre von dem Verhältnis der Kunst
zur Natur.[1]) Daneben aber läuft eine andere Meinung, die
sich mit jener nicht ganz vereinbaren läßt und Grillparzers
Abneigung gegen alles Ideenhafte in der Kunst, selbst wenn
es sich um ästhetische Ideen handelt, in hellstem Lichte
erscheinen läßt. Diese Lehre aber gewann er in schroffstem
Gegensatz zu Kant und Schiller, die sie ausdrücklich verwerfen,
und im Einklang mit seiner assoziativen Schönheitstheorie.

Das Gemüt, hatte Kant gelehrt, kann über die Schönheit
der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessiert
zu finden, für seine moralischen Ideen einen Grund in ihrer
gesetzmäßigen Übereinstimmung zu unserm von allem Interesse

[1]) XV, 24.

unabhängigen Wohlgefallen wahrzunehmen, so daß hier nicht nur die ästhetische, sondern auch die intellektuelle Urteilskraft tätig ist, welche das Anhängende der Schönheit ihrem Urteil unterzieht. Die Reize in der schönen Natur sind entweder zu den Modifikationen des Lichtes oder des Schalles gehörig. Die weiße Farbe der Lilien stimmt das Gemüt zu Ideen der Unschuld, der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz. Aber dieses Interesse, welches wir hier an Schönheit nehmen, bedarf durchaus, daß es Schönheit der Natur sei, und es verschwindet ganz, sobald man bemerkt, man sei getäuscht, und es sei nur Kunst. Die Kunstschönheit also muß auf solch assoziative „anhängende" Wirkung durch Erweckung von Ideen und Empfindungen verzichten. —

Als eine Weiterbildung und teilweise Berichtigung dieser Lehre stellt sich Schillers Aufsatz „Über Matthissons Gedichte" dar, an den, wie sich zeigen wird, dann Grillparzer unmittelbar anknüpft. Hier handelt es sich um die Frage, wie die landschaftliche Natur zu einem würdigen Objekt der Kunst gemacht werden könne, und Schiller gibt folgende Antwort: Poesie ist die Kunst, uns durch einen freien Effekt unserer produktiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen. Nun aber folgt die Imagination in ihrer Freiheit bloß dem Gesetz der Ideenverbindung, die sich ursprünglich nur auf einen zufälligen Zusammenhang der Wahrnehmungen in der Zeit, mithin auf etwas ganz Empirisches gründet. Nichtsdestoweniger muß der Dichter diesen empirischen Effekt der Assoziation zu berechnen wissen. Um ihn zu berechnen, muß er aber eine Gesetzmäßigkeit darin entdecken und den empirischen Zusammenhang der Vorstellungen auf Notwendigkeit zurückführen können. Unsere Vorstellungen stehen aber nur insofern in einem notwendigen Zusammenhang, als sie sich auf eine objektive Verknüpfung in den Erscheinungen, nicht bloß auf ein subjektives und willkürliches Gedankenspiel gründen, und an diese objektive Verknüpfung in den Erscheinungen muß sich der Dichter halten, indem er alles Subjektiv-Zufällige ausschaltet. Aber er will die Einbildungskraft nur deswegen in ein bestimmtes Spiel versetzen, um

estimmt auf das Herz zu wirken, und so entsteht für ihn ie zweite schwierige Aufgabe, ungeachtet der Abhängigkeit nserer Empfindungen von zufälligen Einflüssen, die außer einer Gewalt sind, unsern Empfindungszustand zu bestimmen. — Von jedem Dichterwerke werden also folgende zwei Eigenchaften unnachläßlich gefordert: erstlich notwendige Beziehung .uf seinen Gegenstand als objektive Wahrheit, und zweitens ıotwendige Beziehung dieses Gegenstandes oder doch der Schilderung desselben auf das Empfindungsvermögen als subektive Wahrheit.

Hier müssen wir nun unterbrechen, denn schon gegen liese Lehre hat sich Grillparzer offenbar gewandt, wenn er m Jahre 1834 die Bemerkung niederschrieb: Jeder, der eine, wenn auch nur subjektiv wahre Beziehung der Dinge auf das Gemüt entdeckt und darzustellen weiß, ist ein Dichter.[1]) Damit scheint sich Grillparzer gegen die von Schiller geforderte notwendige Erregung ganz bestimmter Ideen gewendet zu haben. Und dies ist ein ungemein wichtiges Moment.

Denn nun hatte Schiller seine Gedanken auf die landschaftliche Natur angewendet, in der sich doch keine notwendige Verknüpfung der Erscheinungen entdecken läßt. Sie kann dadurch zu einem würdigen Kunstobjekt erhoben werden, daß man sie durch eine symbolische Operation zum Ausdruck menschlicher Ideen und Empfindungen macht. Keineswegs aber darf hierunter diejenige Erweckung von Ideen verstanden werden, welche von dem Zufall der Assoziation abhängig ist, denn diese ist willkürlich und der Kunst gar nicht würdig; sondern diejenige, die nach Gesetzen der symbolisierenden Einbildungskraft notwendigt erfolgt. — So also hat Schiller die durch Natur angeregte Ideenassoziation, die Kant für die Kunst völlig verworfen hatte, unter der Bedingung in den Kreis künstlerischer Erscheinungen aufgenommen, wenn sie nicht zufällig, sondern notwendig durch ein auf sie hinzielendes Verfahren des Künstlers erregt wird.

Im gleichen Jahre nun, da sich Grillparzer, wie wir hörten, gegen den Aufsatz Schillers wandte und mit so wört-

[1]) XV, 38.

licher Beziehung, daß er ihn unbedingt wieder um diese Zeit gelesen haben muß, taucht eine Lehre bei ihm auf, die in offenbarem Gegensatz zu der Kant-Schillerschen Theorie entstanden ist.[1]) Die von ihnen verworfene Erscheinung der Ideenassoziation nämlich, die ja auch in seiner allgemeinen Schönheitslehre im Gegensatze zu Kant und Schiller eine so bedeutsame Rolle spielte, gab dem Dichter das natürlichste Mittel an die Hand, auch das letzte Zugeständnis an das Allgemeine, Abstrakte, wie er es in der Anerkennung der ästhetischen Idee gemacht hatte, aufzugeben und doch das Besondere, ohne es in seinem individuellen Leben anzutasten, zum Allgemeinen zu erweitern: Bei jedem vollkommen Wirklichen, und wäre es nur ein Baum oder eine Landschaft. gesellt sich aus dem Beschauen heraus von selbst eine Idee dem Sinneseindrucke zu. Daher haben die großen Dichter meistens den Gang der Natur, ihrer großen Meisterin, zum Muster genommen, die Ideen und Empfindungen anregt, aber vom lebendigen Faktum ausgeht. So bekommt der Künstler zum Besondern das Allgemeine mit in den Kauf und ist nur auf diese Art sicher, jene Gestaltung zu finden, die seine Intentionen aus dem Reich der Möglichkeit zur Anschauung und Wirklichkeit bringt, während beim Ausgehen von der Idee immer ein Rest von Abstraktem, Ungestaltetem, Unsinnlichem zurückbleiben muß. Die gleiche Lehre wurde in den Jahren 1835,[2]) 1838,[3]) 1843,[4]) und 1857—58[5]) fast wörtlich wiederholt. Was also Kant nur der Naturschönheit zugeschrieben und Schiller nur bedingungsweise auch von der Kunst hatte gelten lassen, das überträgt Grillparzer, für den es einen Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit nicht gab, ohne weiteres auf alle Kunst.

Danach scheint es nun fast, als hätte Grillparzer einer sklavischen Naturnachahmung das Wort geredet. Dagegen aber hat er sich ausdrücklich aufs strengste verwahrt. Die

---

[1]) XV, 102.
[2]) XV, 80.
[3]) XV, 148.
[4]) XVIII, 140.
[5]) XV, 61.

wahre künstlerische Naturnachahmung besteht in etwas ganz anderem als dem Abklatschen der gemeinen Wirklichkeit. Die Kunst hat die Aufgabe, die Schönheit darzustellen. Schönheit aber ist Zweckmäßigkeit für das Gemüt, Einheit im Mannigfaltigen. Demnach muß die Kunst, welche auf die Natur einzig und allein als das realisierende Prinzip angewiesen ist, in ihr diese Zweckmäßigkeit für das Gemüt, d. h. aber für den ganzen Menschen, diese Einheit aufweisen und den Menschen in Übereinstimmung bringen mit der Welt, indem sie diese — im Gegensatz zur Wissenschaft, welche den umgekehrten Weg einschlägt — nach den Gesetzen seiner Empfindung umgestaltet. Sie ist eine andere, höhere Natur.[1])

Ist nun auch soweit die Kunst ein Flüchten aus der Wirklichkeit, so muß sie doch wieder in sie zurückkehren, da ja die „Form“, durch die jede über die Natur hinausgehende Intention andern zugänglich gemacht werden muß, nur in der Nachahmung der allen gemeinsamen, allen verständlichen Natur beruhen kann. Auf diese Nachahmung der Natur hat Grillparzer ein großes Gewicht gelegt. Nur durch sie können wir unserer Schöpfung eine Existenz geben und sie von einem leeren Traumbild unterscheiden, da unsere Vorstellungen von Existenz nur vom Existierenden abstrahiert sind und nicht weiter gehen als dieses.[2])

Im Jahre 1819 schrieb Grillparzer eine Studie nieder, die den Titel führt: „Naturnachahmung des Wunderbaren“.

---

[1]) XV, 25; XVIII, 87; XIII, 170; XVIII, 154; XV, 24, 30, 38. Man vergleiche die kleine Aufzeichnung aus dem Jahre 1819: „Jede Entfernung von der Natur in der Kunst ist entweder Stil oder Manier. Stil, wenn die Entfernung nach den Forderungen des Ideals geschieht; Manier, geschieht sie aus was immer für einem andern Gesichtspunkte.“ XV, 34. Diese Auffassung für Stil und Manier hat sich Grillparzer wohl in Anlehnung an Goethe gebildet, der in seinem lange nachwirkenden Aufsatz: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ jede Entfernung von der Natur nach einem subjektiven Gesichtspunkte als Manier, nach einem objektiven, d. h. eben dem des erkannten Kunstideals als Stil bezeichnet hatte. Calderon nannte Grillparzer einen großartigen Manieristen, Lope de Vega einen Naturmaler. XVII, 16. Vgl. auch, was Grillparzer über die verschiedene Art sagt, in der Goethe und Schiller die Natur behandeln. XVIII, 49.

[2]) Foglar 42. 49, 29. XV, 26.

Diese Aufzeichnung ist, wie so manche der Sammlung zur Kunstlehre, offenbar im Anschluß an die Lektüre Bouterweks entstanden. Der Reiz des Wunderbaren in der Kunst, hatte Bouterwek erklärt, hängt mit der ästhetischen Nachahmung der Natur auf das natürlichste zusammen. Denn die Kunst soll im Geiste der Natur wetteifern mit ihr. Im letzten Grund aber verliert sich auch alles Natürliche im Wunderbaren. Daher findet sich die Künstlerphantasie im ästhetischen Wetteifer mit der Natur an keine bestimmte Ordnung der Naturkräfte und an keine Naturgesetze so gefesselt, daß sie nicht eine andere Welt erfinden dürfte, in welcher die bekannten Naturkräfte nach andern Gesetzen wirken als in der Welt, die wir durch unsere beschränkten Sinne erkennen. [1]) Hierzu macht nun Grillparzer eine Einschränkung, wenn er seine Studie so beginnt: [2]) „Auch das Wunderbare ist der Nachahmung der Natur nicht enthoben. Nicht zwar, als ob es in seiner Bilderverbindung an das wirklich in der Natur Vorkommende oder selbst an das Physisch-Mögliche gebunden wäre, sondern dadurch, daß es eine aus der Menschennatur fließende, durch den Lauf der Jahrhunderte bewährte und ausgebildete Form des Wunderglaubens gibt, der es treu bleiben muß, wenn es poetisch geglaubt werden oder praktisch wirksam sein soll" etc. (Auf das Entstehen dieses Gedankens, der in der Dramaturgie des Dichters eine bedeutungsvolle Rolle spielt und bereits vor dem Jahre 1819 in Zusammenhang mit dem Schicksalsbegriff in der Ahnfrau auftaucht, können wir erst im zweiten Teile unserer Abhandlung ausführlich eingehen.)

Eine zweite Studie des gleichen Jahres, die sich auf demselben Gedanken aufbaut, ist ebenfalls in Beziehung auf Bouterwek entstanden. Dieser hatte bei seiner Entwicklung des ästhetischen Gefühls, dessen Bestimmung Grillparzer im selben Jahre von ihm übernommen, das religiöse und ästhetische Gefühl, das durch manches Band miteinander verknüpft erscheint, voneinander zu sondern versucht: „Ist nicht das Gefühl der Überzeugung, das die Religion in sich schließt,

---

[1]) A. a. O. I, 240.
[2]) XV, 17.

durchaus verschieden von dem Wohlgefallen, das dem ästhetischen Interesse zugrunde liegt?“ [1]) Und nun schreibt Grillparzer mit teilweiser Benutzung und Weiterbildung des Gedankens: [2]) Religiöse Entzückungen unterscheiden sich dadurch von poetischen, daß erstere nur einer inneren Wahrheit bedürfen, letztere aber nebst der formalen inneren auch eine äußere Wahrheit brauchen, d. h. daß sie sich auf das allgemeine Menschengefühl stützen, mit dem wirklichen oder möglich geglaubten Gang der Natur zusammentreffen müssen etc.

Offenbar wenden sich hier Bouterwek wie Grillparzer gegen die von Wackenroder und Tieck aufgebrachte Anschauung der Romantiker, daß Kunst und Religion im Grunde ganz das gleiche sei, daß daher auch das Gefühl, welches man vor einem Kunstwerk empfindet, ein religiöses sei. —

Immer also betont Grillparzer diese Art der äußeren Naturnachahmung, welche durch die innere Naturnachahmung bedingt wird, und diese ist das letzte und tiefste Wort über das Verhältnis der Kunst zur Natur. Hier aber geht Grillparzer auf die unerschöpflichen Gedanken zurück, welche Kant über diesen Gegenstand ausgesprochen, und welche maßgebend für die Zukunft geworden sind. Diese Gedanken aber sind: Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint. Das heißt aber, an einem Produkte der schönen Kunst soll man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur. Aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form des Kunstwerks von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Absichtlos ist die Natur, und so darf auch ein Kunstwerk nicht absichtlich scheinen. Die Kunst soll nicht Natur, aber wie die Natur sein.[3]) Grillparzer hat diese unerschöpflich tiefe und fruchtbare Lehre im Jahre 1822 wörtlich wiederholt, wenn er niederschrieb: „Ein Kunstwerk muß sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist“ und daraus, genau wie es Goethe getan, die Konsequenz zog: es muß für den tiefsten

---

[1]) A. a. O. I, 38.
[2]) XV, 57.
[3]) Kr. d. U. § 45, S. 172f.

Forscherblick noch nicht ganz erklärbar sein.[1]) Weh dem Gedicht, das sich völlig durch den Verstand erklären läßt.[2]) Und eine Weiterbildung der Kantischen Lehre sind die tiefsten Sätze über die innere und wahre Naturnachahmung, welche Grillparzer in Zukunft ausgesprochen hat. Die Wissenschaft überzeugt durch Gründe, die Kunst aber soll durch ihr Dasein überzeugen, wie die Wirklichkeit, wie die Natur.[3]) Das Bewußtlose ist in der Kunst das Höchste (Kant: das Absichtslose) weil auch in der Natur der bewußtlose Zweck das Herrschende ist.[4]) Vor einem Kunstwerk muß den Beschauer dasselbe Gefühl des Bestehens anwandeln wie vor der Natur, und darin beruht die eigentliche Naturnachahmung. „Es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein.[5]) Es trägt das Prinzip seines Daseins in sich selber und wandelt als Geschöpf nach eigener Richte.[6])

In seinen Berliner Vorlesungen erklärt A. W. Schlegel, daß nur ein einziger Schriftsteller diese allein wahren Grundsätze von echter Nachahmung der Natur für die Kunst aufgestellt habe: Karl Philipp Moritz in seiner Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen".[7]) Tatsächlich ist der Gedanke von der natürlichen, selbsttätigen Lebenskraft eines Kunstwerks als Prinzip der Naturnachahmung der Grundgedanke dieser von Goethes Geist beseelten, tiefen und reichen Schrift, welche im Jahre 1788 erschienen, bald aus dem Buchhandel verschwunden war und nur durch einen kleinen Auszug Goethes in seiner italienischen Reise bekannt blieb.[8]) Das ist nun aber ganz falsch, daß Moritz der einzige sei, welcher diese allein wahren Grundsätze der Naturnachahmung aufge-

---

[1]) XV, 40. Vgl. Eckermann, 6. Mai 1827. Über Laokoon. XXX, 28 (Anfang).

[2]) XV, 24.

[3]) XV, 29, 40.

[4]) XV, 28.

[5]) XV, 61, 40.

[6]) XV, 36.

[7]) A. a. O. S. 102.

[8]) Sie wurde erst 1888 als Band 31 der Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts von Sigmund Auerbach wieder herausgegeben, dessen Vorrede ich meine Angaben entnehme.

tellt hat. Sie sind in dem einen Satze Kants: Die Kunst soll sein wie die Natur, und in der (ebenfalls von Grillparzer, wie wir hörten, angenommenen) Lehre von dem gleich der Natur absichtslos schaffenden Genie niedergelegt, und die Kantische Ästhetik hat sie ihrerseits weiter verbreitet. Hettner weist darauf hin, daß auf ihr alle späteren Versuche beruhen, die Normen für eine gesunde, Naturwahrheit mit Schönheit vereinigende Kunstübung zu entdecken. (Als ein solcher stellte sich ja auch Grillparzers Versuch dar.) Auf ihnen beruhe es vor allem, wenn Goethe von dem Kunstwerk nicht Wahrheit, aber Wahrscheinlichkeit, wenn Schiller mit anderem Sprachgebrauche wohl Wahrheit, aber nicht Wirklichkeit von ihm fordert.[1]) Diese Ansicht möchte nun wohl nicht ganz aufrecht zu erhalten sein. Denn Goethe ist es ja, auf den im letzten Grunde die Abhandlung von Moritz zurückgeht, und diese Abhandlung ist schon vor der Kritik der Urteilskraft erschienen. Sicherlich hat aber die Kantische Lehre, wie auf Schiller, so auch auf die romantische Ästhetik eingewirkt, vor allem auf Schelling, mit dem sich Grillparzer hier wiederum und zwar wieder durch das Medium Bouterweks berührt, dessen Grundsätze sicherlich dazu beigetragen haben, seine von Kant angeregten Gedanken Wurzel schlagen zu lassen.

Diese Grundsätze Bouterweks lauten den seinen überraschend ähnlich: Die Kunst ist nicht Nachahmung und nicht Verschönerung der Natur. Die Kunst ist ein ästhetischer Wetteifer mit der Natur. Dieser aber schließt bald mehr, bald weniger Nachahmung des Natürlichen in sich, denn nichts Unnatürliches kann unsere geistigen Kräfte harmonisch beschäftigen. Zur ästhetischen Nachahmung der Natur gehört aber auch, daß der Geist der Natur nachgeahmt werde. Geist der Natur ist das Gesetz des unendlichen Lebens in der Entwicklung organischer Gestalten. Schaffend erscheint die Natur, und schöpferisch soll die Kunst erscheinen. Eine neue Welt soll sie hervorbringen, die von einer gewissen Seite der wirklichen ähnlich, von einer andern oft sehr verschieden von ihr ist. Als eine zweite Natur, nur nicht den natürlichen Gesetzen

---

[1]) Literaturgeschichte (4. Auflage). Teil III, Bd. 3, II, S. 35.

allein gehorchend, sondern auch der höheren Bestimmung des Menschen eingedenk, soll die schöne Kunst die Grenzen der Natürlichkeit erweitern.[1]) Bouterwek zeigt hier seinen engen Zusammenhang mit Schelling, mit dem sich wieder Grillparzer mittelbar berührt: Die Kunst soll die Natur nicht nachahmen und nicht idealisieren. Sie muß aus derselben Kraft handeln, woraus das Vorbild entspringt. Das ist die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt. Dann erst ist die Kunst die wahre Nachahmung der Natur. Die Vollkommenheit eines Dinges ist nichts anderes als das schaffende Leben in ihm, seine Kraft da zu sein. (Grillparzer „Es ist".) Die Natur wie die Kunst sind schaffende Genien, darin besteht allein die wahre Übereinstimmung zwischen Kunst und Natur.

Man sieht, es ist das völlig die Lehre Grillparzers, der eben wie auch Schelling im letzten Grunde auf die Kantischen Gedanken von dem absichtslos schaffenden Genie und dem wie Natur erscheinenden Kunstwerk zurückgeht, wenn er erklärt: Es muß den Beschauer des Kunstwerks dasselbe Gefühl des Bestehens anwandeln wie bei der Betrachtung der Natur. „Es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein. „Es schließt ab, weil die Gestalt in ihren Grenzen bestimmt ist."[2]) Was er hier von dem Kunstwerk, das sagt er an zwei andern Stellen von der Form (Kunst und Form waren ihm, wie wir schon einmal hörten, Wechselbegriffe): Die Form ist göttlich. Sie schließt ab, wie die Wirklichkeit, wie die Natur.[3]) Eben weil die Gestalt in ihren Grenzen bestimmt ist.

Es ist das ein bedeutsames Moment in des Dichters Ästhetik, weil er damit das Charakteristische der naiven Kunst ausgesprochen hat, ganz wie es Schiller aufgezeigt hatte. Goethe meinte einmal, daß jede Form, auch die gefühlteste, etwas Unwahres hätte,[4]) und Hebbel deutet diese Worte so: Der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß. Die

---

[1]) A. a. O. S. 200—204.
[2]) XV, 61—62.
[3]) XVI, 37; XVIII, 74.
[4]) Verschiedenes über Kunst. I. Dramatische Form XXX, 136.

unst dagegen muß abschließen.[1]) Wenn es sich um die Dar-
ellung eines Gedankens handelte, so war Grillparzer ganz der
leichen Meinung. Zweimal taucht die Erkenntnis bei ihm
uf, daß der Gedanke immer über die Gestalt hinausgehe,
eswegen solch ein Kunstwerk immer etwas Unadäquates in
ch habe.[2]) Das aber muß fortfallen, wenn der Künstler nicht
on Gedanken, sondern von der Natur ausgeht, wie Grillparzer
s verlangte, und das tut eben nach Schiller der naive Dichter.
aher ist die „Begrenzung" das Kennzeichen der naiven Kunst,
enn die Gestalten der Natur sind nach allen Seiten hin be-
renzt, während die Kunst des sentimentalischen Dichters un-
egrenzt sein muß, weil die Ideen, die er darstellt, unendlich
ind, weil er alle Grenzen von seinem Gegenstande entfernt.

Und noch in einem zweiten bedeutungsvollen Momente
tellt sich Grillparzers Kunstlehre als die Ästhetik eines
aiven Dichters dar. Um dieses ganz zu verstehen, müssen
ir einer Einwirkung Rousseaus auf des Dichters Weltan-
chauung und durch das Medium Schillers auf seine Kunst-
ehre gedenken.

In Grillparzers Nachlaß ist eine Übersetzung des „Con-
rat social" aufbewahrt, die der Dichter ungefähr im Jahre
808 angefertigt hat.[3]) Er hat sich also schon sehr frühzeitig
nit dem Genfer Philosophen beschäftigt. Deutliche Spuren
einer Ideen zeigen sich im Tagebuche des Jahres 1810, und
war unmittelbar, nachdem Grillparzer Goethes Werther „mit
Entzücken" gelesen.[4]) Durch das Medium Goethes hindurch
nachten Rousseaus Naturgedanken zuerst ihre Wirkung auf
len jungen Dichter geltend. Denn ganz im Stil des Werther
st jene Schwärmerei für primitivste Naturzustände gehalten,
velche in den Worten gipfelt: „Gewähre mir eine Hütte für
nich und Georg und ein Weib, das, auf deinen Fluren geboren,
n ihres Gatten Glück ihre Seligkeit, in einem Büschel Federn
ll ihre Wünsche erfüllt findet. Gib mir wenige Bäume, in

---

[1]) Mein Wort über das Drama. S. W. (hg. von R. M. Werner), XI, 6.

[2]) XV, 29; XVI, 109. Auf diese Idee hat Solger die Lehre von der romantischen Ironie gegründet.

[3]) Vgl. Tgb. Anmerkungen S. 276, Nr. 76.

[4]) Tgb. Nr. 42, S. 29.

deren Schatten ich ruhen kann, deren Früchte meine einfach Nahrung sind, und ich will froh die Hände zum Himmel hebe und rufen: Ich bin glücklich." [1]) Eine gründliche und un fängliche Lektüre Rousseaus läßt sich erst seit dem Jahr 1822 nachweisen. Seitdem zieht sie sich durch des Dichter Leben bis in sein spätes Alter hin. Das letzte Zeugnis lieg aus dem Jahre 1868 vor. [2])

Aber Grillparzers Weltanschauung hat sich bald geändert Man vergleiche mit jener unreifen Schwärmerei des Jahre 1810 das Hohe Lied der Kultur und Zivilisation, das de Dichter gerade in dem Jahre — 1822 —, da er Rousseau vo neuem zu studieren begann, in ganz offenbarem Gegensatz z dem Philosophen erhoben. Seine Schlußworte lauten: „Zieh euch in Höhlen, knirscht Eicheln, tragt zur Schau die Blöß eures tierischen Selbst, gebt auf Sprache und Schrift un schämt euch nicht, Bestien zu heißen, wenn ihr es durchau sein wolltet. Ich wollte lieber ein Hund sein und den Mon anbellen als ein Mensch und gegen die Entwicklung de Menschheit reden." [3]) So stellte er sich also Rousseau gege über ganz auf den Standpunkt, den schon Iselin, Lessing Herder, Schiller eingenommen hatten. Diese Anschauung ha Grillparzer auch weiterhin verfochten. Noch im Jahre 184 spricht er von dem seit Rousseau oft wiederholten Versuc die Individualität gegenüber dem Ganzen geltend zu machen wobei aber immer übersehen wird, daß das Individuum i seiner jetzigen Fassung neun Zehnteile seines Wertes durch di nur als Teil des Ganzen möglichen Fortschritte gewonnen hat. [4]

Aber des Dichters Liebe für die Ursprünglichkeit de Natur ist deshalb nicht geschwunden. Nur hat sie sich au der Weltanschauung in die Ästhetik, aus dem Leben in di Kunst geflüchtet. Diesen Weg aber hat Schiller ihr gewiesen Seine Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung brachte die Gedanken Kants und Rousseaus in eine ganz neu Verbindung, indem er die Dichter nach ihrem verschiedenen

---

[1]) Tgb. Nr. 44 u. 45, S. 31 ff.

[2]) Vgl. XIV, 132; XVI, 131—134; XVIII, 85, 186. Tgb. 43—47.

[3]) XIX, 187 ff.

[4]) XVIII, 85.

Verhältnis zur Natur und Freiheit einteilte. Die Dichter sind als Bewahrer der Natur geboren. Der, welcher selbst Natur ist, d. h. dem der Gegensatz der sittlichen und sinnlichen Natur noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist, stellt die Natur naiv dar. Der, welcher die Natur nicht mehr besitzt, ruft sie als Ideal in der Dichtung zurück. Daher gibt der naive Dichter die Natur, ganz wie sie ist, ohne seine Empfindung, der sentimentalische nur in Beziehung auf seine Reflexion. Daher kommt es nun, daß der naive Dichter, der alles in sich aufhebt, was an eine künstliche Welt erinnert, der die Natur in ihrer ursprünglichen, ungespaltenen Einfalt wieder in sich herzustellen weiß, damit auch von den Gesetzen der Sittlichkeit losgesprochen ist, die der sentimentalische Dichter niemals verletzen darf.

Und so macht nun auch Grillparzer den Dichter zum Bewahrer der Natur, welche mit vollem Rechte der Kultur zu weichen hat. Indem er sich aber auf den Standpunkt des naiven Dichters stellte, konnte er der Sehnsucht nach der Ursprünglichkeit der Natur, der ungeteilten Einheit des Lebens und des Menschen voll gerecht werden. Zum Ziel seiner Sehnsucht aber, zur Verkörperung ursprünglicher Natur wurde dem Dichter Lope de Vega. Wie der sentimentalische Mensch im einfachen Landleben die verlorene Natur genießt, so hat sie Grillparzer in Lope de Vega genossen. Indem er mit einer Liebe und Ausschließlichkeit, die wohl in keinem zweiten Fall der Literaturgeschichte ihresgleichen hat, die letzten Jahrzehnte seines Daseins nur in ihm lebte, wie in der einst ersehnten Rousseauschen Natur, wurde er selbst wieder zum naiven Dichter. Und Lope de Vega war es, der ihm Schillers Lehre zurückrief und bestimmend auf seine Ästhetik wirkte.

Im Jahre 1829 taucht zum ersten Male die Erkenntnis auf: Das Moralgesetz hält mit Recht manche Seiten der menschlichen Natur aus dem wirklichen Leben entfernt. Einer der Hauptvorzüge der Kunst aber besteht darin, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann. Daher ist die sogenannte moralische Ansicht der größte Feind aller wahren Kunst.[1]) Seitdem ist dieser Gedanke ein

[1]) XV, 34.

fester Bestandteil seiner Ästhetik geworden. Zweimal kehrt er im Jahre 1833 wieder: Die Poesie ist die Aufhebung der Beschränkungen des Lebens. Sie stellt die Naturverhältnisse wieder her, welche die konventionellen Verhältnisse gestört, und sie ist daher notwendig umso unmoralischer, je verwickelter diese Verhältnisse im Gange der Zivilisation werden. Das Verhältnis Achills zu Briseis war zu Homers Zeiten das denkbar unschuldigste. Die neue Zivilisation aber hat das Verhältnis zwischen Mann und Weib durch strenge Gesetze festgelegt. Die Unschuld ist Schuld geworden, die Natur Sünde.[1] Der Gedanke steigert sich immer mehr: 1837 weist Grillparzer der Poesie gegenwärtig die Aufgabe zu, in erhabener Einseitigkeit jene Eigenschaften herauszuheben und lebendig zu erhalten, die das menschliche Beisammenleben, die Unterordnung des einzelnen unter eine Gesamtheit notwendig und nützlich beschränkt und zurückdrängt, die aber darum — köstliche Besitztümer der menschlichen Natur und Erhaltungsmittel jeder Energie — ganz verlöschen würden, wenn ihnen nicht von Zeit zu Zeit ein, wenn auch nur imaginärer, Spielraum gegeben würde.[2] Und das geschieht eben in den Dichtungen Lope de Vegas, in denen wir freudig auf dem Boden der Fiktion den Energien der Ursprünglichkeit begegnen.[3] Schiller nannte sie Energien der Sinnlichkeit.

So also machte Grillparzer gleich Schiller den Dichter zum Bewahrer der Natur mit einseitiger Hervorhebung des Naiven. Nachträglich aber suchte er dieser Lehre offenbar eine tiefere philosophische Grundlage zu geben und vor allem sie dem Zusammenhang seiner allgemeinen Kunsttheorie einzuordnen.

Wir hatten gehört, wie Grillparzer im Anschluß an Schopenhauer zwischen der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung unterschieden und aus letzterer die Kunst hergeleitet hatte. Diese Unterscheidung hatte Schopenhauer darauf gegründet, daß man jedes wirkliche Objekt auf zweierlei entgegengesetzte Weise betrachten kann: rein objektiv,

[1]) XV, 56.
[2]) XV, 59.
[3]) XVII, 92.

genial, die Idee desselben erfassend; oder gemein, bloß in seinen dem Satz vom Grund gemäßen Relationen zu anderen Objekten und zum eigenen Willen.[1] Und so schrieb auch Grillparzer 1841 in seine philosophischen Studien: Man kann jedes Ding dieser Welt entweder einzeln für sich oder in Verbindung mit den übrigen Dingen betrachten. Im ersten Falle nimmt man die zugrunde liegende Idee zum Maßstabe und schätzt das Ding nach dem Grade seiner Übereinstimmung mit dieser, d. h. mit sich selbst, im zweiten betrachtet man es als Zweck für andere Mittel oder als Mittel zu anderen Zwecken, in stufenweiser Unterordnung und Fortbildung bis zu einem letzten Menschheitszweck.[2])

Hatte nun Schopenhauer die isolierte Betrachtung einzig und allein für die Kunst in Anspruch genommen, so überträgt nun auch Grillparzer seine durchaus auf Schopenhauer beruhenden Gedanken im gleichen Jahre — 1841 — auf die Ästhetik: Der Poesie liegt die natürliche Ansicht der Dinge zugrunde, der Prosa die gesellschaftliche. Die Poesie würdigt Personen und Zustände nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst, oder der ihnen zugrunde liegenden Idee, die Prosa nach ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen.[3] Im folgenden Jahre spricht er noch einmal den gleichen Gedanken aus: Die Poesie isoliert ihren Gegenstand, und statt ihn nach seinem Verhältnis zu den übrigen Dingen zu beurteilen, macht sie ihn zum Maßstabe seiner selbst. Deshalb ist Homer größer als Schiller, und wem es um volle Poesie zu tun ist, der wird sich immer vorzugsweise an die früheren minder kultivierten Zeiten wenden müssen.[4] —

Auffallend ist es nun, daß der Kritiker Grillparzer oft überraschend stark gegen diese Grundsätze seiner Ästhetik verstoßen hat. Er spricht seine Verwunderung aus, wenn Lope de Vega, dieses Ideal des naiven Dichters, wie mit eiserner Brust kein Anzeichen von Mißbilligung gibt und in seinen Dichtungen wie vor den Augen des Weltgeistes Gut und Böse

---

[1]) W. u. W. u. V. I, Buch 3 § 36, S. 254. Vgl. S. 282.

[2]) XIV, 18.

[3]) XV, 60.

[4]) XVIII, 20.

in ewig kreisendem Rade rollt.[1]) Er verurteilt die spanisch Art, die ästhetische Abschätzung von der moralischen beinah völlig zu trennen.[2]) Den gleichen Vorwurf macht er um 186 auch Goethe: seine gewisse Gleichgültigkeit gegen Recht und Unrecht, so daß das Moralische dem Tatsächlichen untergeordnet wird.[3]) Dabei vergißt Grillparzer vollständig, daß er e hier mit den reinsten Typen naiver Dichter zu tun hat, deren Wesen es gerade ausmacht, daß sie den Unterschied de „Moralischen" und „Tatsächlichen" oder der Natur und Freiheit noch nicht in sich vollzogen haben. Er legt, was er selbst so heftig bekämpft, der Poesie die „gesellschaftliche", moralische Ansicht unter, welche doch der größte Feind aller wahren Kunst ist. Er widerlegt seine eigene Ästhetik, der gemäß doch die Dichtung die Dinge nach ihrer Übereinstimmung mit der in ihnen liegenden Idee, d. h. mit sich selbst beurteilt, und nicht nach ihrem Verhältnis zu den übrigen Dingen. Das heißt, um es mit einem Worte zu sagen, er verdammt die naive Kunst, als deren Verherrlichung sich seine gesamte Ästhetik uns darstellt, wenn wir einen Rückblick auf sie werfen.

Grillparzer selbst bezeichnet einmal die naive und sentimentalische Poesie als Anschauungs- und Empfindungspoesie[4]) (was übrigens Schiller selbst schon getan hat),[5]) und es bedarf kaum noch des Hinweises auf eine Stelle, wo er die Anschauung höher als die Empfindung wertet.[6]) Denn das Grundmotiv, das seine gesamte Ästhetik durchzieht, ist ja die Anschauung, aus der alle Kunst geboren wird. Sie bedingte alle weiteren Theorien, die er sich unter Mitwirkung von Goethe, Schiller, Kant, Schopenhauer und Bouterwek bildete. Und gegen diese isolierende und begrenzende Anschauung, das Charakteristische der naiven Kunst, verstößt die sentimentalische Kritik.

---

[1]) XVII, 47.
[2]) XVII, 132; vgl. XVII, 52.
[3]) XVI, 24; vgl. XIII, 173.
[4]) XV, 63.
[5]) Sowohl in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" selbst wie in seinem Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen."
[6]) XVI, 30.

Das aber macht der Zwiespalt zwischen dem naiven Dichter nd dem sentimentalischen Menschen und Denker. Der sentiıentalische Mensch, der mit der Wirklichkeit um sich her ebrochen, zieht sich in die verlorene Natur zurück, die Lope e Vegas Dichtung ihm bietet; und wie sie zum Jungbrunnen er eignen, im tiefsten Grunde naiv angelegten Poesie wird, o ordnen sich die Grundsätze, die er von ihr ableitet, seiner ıaiven Ästhetik folgerichtig ein. Die isolierende Anschauung orderte die Ausschaltung jeder moralischen Bewertung. Daegen aber lehnt sich der sentimentalische Mensch auf, der len Zwiespalt des Sinnlichen und Sittlichen in sich vollzogen, ler die Dinge nach ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen, lie Menschen als Glieder der kulturellen Gesellschaft betrachtet, ıicht nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst und der hnen zugrunde liegenden Idee. Die Weltanschauung verıichtet die Kunstlehre, der Kritiker verdammt den Ästhetiker.

Und der gleiche Zwiespalt durchzieht auch seine Dichtung. Das Wiener Blut, die lebens- und wirklichkeitsfreudige Sinnlichkeit, welche unter dem Druck der österreichischen Verhältnisse im Leben nicht zu ihrem Rechte kamen, lebten sich in seiner naiven Dichtung aus. Aber der sentimentalische Mensch, wie ihn die Kaiserstadt gestaltete, kann sich nicht verleugnen, und ein naiver Dichter stellt sentimentalische Stoffe dar, die freilich auch die „Bewahrung der Natur“ in sich enthalten, wie Grillparzer sie dem Dichter zur Aufgabe gemacht hatte. Der Kampf von Natur und Kultur (des Naiven und Sentimentalen) durchzieht als Leitmotiv viele seiner Schöpfungen: Das goldene Vließ, König Ottokar, Weh dem, der lügt, Libussa. Auch stellt er in ihnen, wie in anderen seiner Dramen den Kampf ursprünglicher Energien, die er als den würdigsten Gegenstand der Dichtung gefeiert hatte, mit den Vertretern der Ordnung, des Staats- und Gesellschaftsgedankens, des kategorischen Imperativs dar: König Ottokar und Rudolf von Habsburg, Herzog Otto und Bankban, die Jüdin von Toledo und Manrique, Graf von Lara (oder auch Eleonore von England), Don Cäsar und Kaiser Rudolf. Die Wandlung aber vom Sinnlichen zum Sittlichen, von Natur zur Freiheit, vom Naiven zum Sentimentalen vollzieht sich in König Alphons, während Medea und

König Ottokar daran zugrunde gehen, daß sie diese Wandlung nicht vollziehen können.

Und das, was all diesen Dichtungen gemeinsam ist, ist nun dieses: Der naive Dichter stellt die Natur und die Ursprünglichkeit der sinnlichen Energien dar, wodurch er zum Bewahrer der Natur wird, aber er läßt sie — wenn auch widerstrebend — an den Mächten der Kultur und der Sittlichkeit scheitern. Denn der sentimentale Denker mißt die Gestalten des naiven Dichters nicht nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst und der ihnen zugrunde liegenden Idee, sondern nach ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen, als Glieder der Gesellschaft und des Staates. Und diese müssen gegen alle Übergriffe der Individuen geschützt werden; denn nur in Staat und Gesellschaft, die sich auf Sittlichkeit und Kultur aufbauen, ruht die Möglichkeit einer verheißungsvollen Entwicklung. Und daher kommt es, daß Grillparzer die Vertreter der Ordnung in seinen Dramen verherrlicht — denn sie ist seine Weltanschauung — und die Vertreter der Natur und Sinnlichkeit herabdrückt, während der naive Dichter sie doch so unendlich liebt. Die Weltanschauung drängt sich in die Dichtung wie in die Ästhetik, die doch beide im tiefsten Grunde naiv sind und somit eine große Einheit bilden.

Dramaturgie.

Kapitel I.

Die äußere Form des Dramas.

Als das Grundprinzip der allgemeinen Ästhetik Grillparzers stellte sich die Anschauung dar, welche ein Ding vom Satz des Grundes isoliert, um es mit einer Bildkraft in sich aufzunehmen, es in sich herein zu bilden, daß Subjekt und Objekt, Erkenntnisvermögen (d. i. nach Grillparzer-Schopenhauer die Anschauung) und erkannter Gegenstand nicht mehr voneinander zu sondern sind. Das heißt aber: Die Ästhetik Grillparzers ist im tiefsten und letzten Grunde die Kunstlehre eines Dramatikers, denn keine Dichtungsart bedarf der Anschauungskraft von seiten des Schöpfers wie des Zuschauers so sehr wie gerade das Drama, das nicht erzählt, sondern darstellt. —

Die allgemeine Ästhetik Grillparzers hat gezeigt, ein wie starkes Gewicht der Dichter auf die Grenzscheidung der Künste legte, und wie er den Gesichtspunkt der Einteilung durch Kant gewann. Damit hatte er sich in denkbar schroffsten Gegensatz zu der Romantik gestellt, welche gerade die Künste einander zu nähern suchte, und aus deren Boden die Idee des Gesamtkunstwerks und die Persönlichkeit Richard Wagners emporwuchs. Bekannt genug ja ist es, wie einer der allermusikalischsten Dichter, welche die Literatur aufzuweisen hat, von seinem in dieser Hinsicht streng klassischen Standpunkte aus in den Kampf mit der gewaltigsten Künstlerindividualität des 19. Jahrhunderts geraten mußte.

Und ebenso wie die Künste im großen, so suchte Grillparzer nun in der Poesie die einzelnen Dichtungsarten scharf voneinander zu sondern, womit er sich ebenfalls den Bestre-

bungen der Romantik entgegenstellte, welche geradezu das Ziel ihrer ästhetischen Richtung darin erblickte, die Schranken zwischen den Gattungen der Poesie einzureißen und sie alle in einer höheren Einheit zu verschmelzen. Deshalb feierte Friedrich Schlegel den Roman, welcher alle andern Gattungen in sich schließt oder vielmehr sie in sich zu schließen fähig ist, als die höchste und eigentlich romantische Form. Grillparzer aber war, wie ein Feind der Romantik, so auch ein heftiger Gegner des Romans, der ihm seiner prosaischen Darstellung wegen nur als „halbe Poesie" erschien.[1]) Er stimmt hier ganz mit Schiller überein, der — ebenfalls ein Gegner der Romantik — den Romanschriftsteller nur als „Halbbruder" des Poeten wollte gelten lassen.[2]) Zwei Romane freilich mußte auch Grillparzer anerkennen; es waren die, welche die Romantiker selbst als die höchsten Muster der höchsten Gattung verehrten: Don Quichote und Wilhelm Meister.[3])

Den Gesichtspunkt, unter dem er eine umfassende und streng abgegrenzte Scheidung der Gattungen vornehmen konnte, gewann Grillparzer erst ziemlich spät, nachdem er schon lange im Anschluß an Kant über die Sonderung der Künste sich klar geworden war. Es geschah im Jahre 1834, und dieses Jahr wurde für seine ganze Dramaturgie ungemein bedeutsam. Weniger dadurch, daß er nun ganz neue Gesetze und Bestimmungen der dramatischen Dichtung fand. Vielmehr konnte er von seinem neuen Standpunkte aus, wie sich im einzelnen zeigen wird, alle seine früheren Einsichten sammeln, sie aus einem Obersatz als Konsequenzen ableiten und so eine nicht geringe Einheit in seine Dramaturgie bringen. — Im Jahre 1839 sagte einmal Grillparzer zu Foglar: „Goethe sagt sehr bezeichnend in seinen hinterlassenen Schriften: Das Drama ist Gegenwart."[4]) Tatsächlich findet sich diese für Grillparzer absolut maßgebend gewordene Bestimmung der dramatischen Form nicht vor dem Jahre 1834 in seiner Poetik, so daß wir die Entlehnung von Goethe annehmen müssen, obgleich Grillparzer reichlichst

---

[1]) XV, 63. Foglar S. 29, 38 u. öfter.
[2]) Naive und sentimental. Dicht. X, 479. An Goethe 20. Oktober 1797.
[3]) Jahrb. XIV, zu Emil Wickerhäuser.
[4]) Foglar S. 7.

elegenheit gehabt hätte, sie schon früher und bei manchem ndern Dichter und Ästhetiker, den er gelesen, verzeichnet u finden.

Der erste, welcher diese Formdeutung für das Drama ufstellte, ist im Anschluß an Aristoteles Lessing in seiner lamburger Dramaturgie gewesen, als er den Unterschied der rzählenden und dramatischen Form darin fand: daß die rstere eine Handlung als vergangen schildert, die letztere sie ls gegenwärtig darstellt.[1]) Von Lessing übertrug sich diese war recht nahliegende, aber grade darum äußerst wichtige rkenntnis auf Schiller (Über die tragische Kunst), der sie einerseits wohl Goethe übermittelte, obgleich er sie später vieder aus Goethes Händen entgegennahm. Der Aufsatz oethes „Über epische und dramatische Dichtung", welchen rillparzer wohl sicher im Auge gehabt hat (wenigstens ist nir eine ähnliche Definition Goethes an anderer Stelle nicht ekannt, wie sie überhaupt nirgends mit einem solchen Nachruck gegeben wurde als grade hier), entstand aus dem Briefvechsel mit Schiller in den Monaten April, Mai und Dezember les Jahres 1797, ging zum Teil in die Ausführungen über die Jnterschiede zwischen dem Epos und Drama im Wilhelm Meister über und wurde zum erstenmal im sechsten Band von Goethes „Kunst und Altertum" 1827 ganz veröffentlicht. rillparzer lernte ihn aber offenbar erst aus der Ausgabe etzter Hand kennen.[2]) In ihm also fand Goethe den „großen vesentlichen Unterschied" zwischen dem Epiker und Dramaiker darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Als Goethe seinen Aufsatz an Schiller geschickt hatte, schrieb dieser zurück: „Daß der Epiker seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, leuchtet mir sehr ein." Schiller erinnert sich also nicht mehr daran, daß er in seinem von Lessing stark beeinflußten Aufsatz „Über

---

[1]) A. a. O. X, 112. Nur durch die Gegenwartsform kann nach Aristoteles-Lessing Mitleid und Furcht erweckt werden.

[2]) Nachgelassene Werke, Bd. 49 der Ausgabe letzter Hand. S. 146 ff. Das stimmt also zu Grillparzers Äußerung Foglar gegenüber durchaus

die tragische Kunst“ diese Unterscheidung schon selbst ange
stellt hatte. Von Lessing, Schiller und Goethe abgesehen
hätte Grillparzer die gleiche Definition der dramatischen Forn
auch in A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen,[1] in Bouterweks[2]
und Jean Pauls[3] Ästhetik finden können. Freilich war si
nirgends so stark betont worden wie gerade von Goethe, de
aus ihr entwickeln zu können meinte, was einer jeden von
diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegen
stände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vor
züglich bedienen wird.

Diese ungemeine Bedeutung, welche Goethe seiner Unter
scheidung beilegte, veranlaßte wohl auch Grillparzer, ihr nähe
nachzudenken, wobei er denn finden mußte, daß seine eigen
Dramaturgie auf diese Erkenntnis geradezu hindrängte. Und
so schreibt er im Jahre 1834: Von allen poetischen Formen
die strengste ist die dramatische. Alle andern gehen formell
von einer Wahrheit aus, die dramatische von einer Lüge, und
ihre Aufgabe ist, diese Lüge aufrecht zu erhalten, ja sie in
letzter Ausbildung zu einer Wahrheit zu machen. Die Lyrik
spricht ein Gefühl aus; das Epos erzählt ein Geschehenes (für
die Form gleichviel, ob wahr oder erdichtet); das Drama lügt
eine Gegenwart.[4])

Im Anschluß an Goethes Aufsatz hatte Schiller ge
schrieben, er möchte noch ein Hilfsmittel zur Anschaulich
machung des Unterschiedes (von vergangener und gegenwärtiger
Form, den Goethe mit dem verschiedenen Vortrag von Rhap
soden und Mimen veranschaulicht hatte) in Vorschlag bringen
„Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die
epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam
stille zu stehn.“ Diese Unterscheidung liegt nun einer Auf
zeichnung Grillparzers aus dem Jahre 1836 zugrunde, welche
isoliert betrachtet, zu einer gänzlich unmöglichen Auslegung
geführt hat: „Warum man in der Poesie die Gattungen nicht
mischen soll? Weil jede ihren eigenen Standpunkt der An

---

[1]) A. a. O. I. Dritte Vorlesung.
[2]) A. a. O. II, S. 71.
[3]) A. a. O. VIII. Programm § 39.
[4]) XV, 74.

chauung, einen anderen Grad der Verkörperung mit sich führt nd erfordert. . . . Lyrik, Epos, Drama, Aussicht, Umsicht, Anicht."[1]) Eine nähere Erklärung dieser an sich etwas dunkel ehaltenen Deutung kann durch die Sonderung Schillers und hre Fortsetzung ersetzt werden. Schiller nämlich fuhr so ort: Bewegt sich die Begebenheit vor mir (Grillparzer: Ansicht), o bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich ine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer beim Obekte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Bewege ich mich m die Begebenheit (Grillparzer: Umsicht), die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe tun usf.[2])

Die völlig gleiche Konsequenz wie Schiller hat nun auch Grillparzer aus seiner Erkenntnis gezogen: Im Drama muß alles augenblicklich wirken, das Epos kann die Reflexion zu Hilfe nehmen. Wenn Elektra in den Choëphoren des Äschylus, indem sie alles auf den bezieht, mit dem sich ihre Wünsche und Hoffnungen beschäftigen, die gefundenen Haarlocken und Fußstapfen mit denen ihres Bruders vergleicht, so liegt darin aus dem angeführten Grunde dramatisch etwas Lächerliches, episch aber ist es unendlich zart und wahr.[3]) Dem Verfasser eines Lustspiels „Witwen" wirft es Grillparzer als Fehler vor, daß er sowohl in der Fabel als in der Behandlung eine augenblickliche Wirkung von dem erwartet, was erst die Reflexion zur Geltung bringen kann.[4]) Lope de Vega trifft ein ähnlicher Tadel: seine Innigkeit, die

[1]) XV, 68. Vgl. Reich a. a. O. S. 66. Vielleicht richtet sich diese kleine Bemerkung gegen die berühmte Stelle in Lessings Hamburger Dramaturgie: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt?" etc.

[2]) Goethe hat einmal die Wahrheit des Gesetzes an Shakespeare nachzuweisen versucht: Ihm kam es so sehr auf die augenblickliche Wirkung an, daß er sich gar nicht scheute, sich dadurch in ganz unlösliche Widersprüche zu verwickeln. Eckermann 18. April 1827.

[3]) XVI, 66.

[4]) XVIII, 119.

oft bis zum Fehlerhaften geht und die augenblicklich-gegen wärtige Wirkung verfehlen muß.[1])

Der gleiche Grund bestimmte auch Grillparzer, sicl gegen die Form der Trilogie zu wenden: Das Drama is eine Gegenwart, es muß alles, was zur Handlung gehört in sich enthalten. Die Beziehung eines Teiles auf dei andern gibt dem Ganzen etwas Episches, wodurch es viel leicht an Großartigkeit gewinnt, aber an Wirklichkeit un Prägnanz verliert. Die Trilogie der Alten ist eine Aneinandei reihung von dramatisch völlig unabhängigen Stücken. (Ein Ansicht, die Grillparzer schon vor seiner Erkenntnis von de Gegenwartsform des Dramas gegen A. W. Schlegel verteidig hatte.)[2]) Fehlerhaft aber ist die Form des Wallenstein: Da Lager ist völlig überflüssig, und die Piccolomini sind nur etwas weil Wallensteins Tod darauf folgt.[3]) „Wäre der Wallenstein in fünf Akten zusammengedrängt, ich wüßte ihm nichts an di Seite zu setzen.“[4]) Hier macht sich eine Wirkung Schreyvogel auf den Dichter deutlich bemerkbar. Denn Schreyvogel hatt ja in seiner Bühnenbearbeitung des Wallenstein mit Ausschlu des Lagers diese Zusammenziehung in fünf Akte vorgenommen Auch die Form seiner eigenen Trilogie mußte natürlich de Dichter verwerfen, als er seine wichtige Erkenntnis gewonnei hatte; denn ihre Teile sind keineswegs voneinander unab hängig, greifen vielmehr ineinander, „wie nur je die Akte eine einzigen Tragödie.“[5]) Grillparzer selbst hat sich gegen di — leider noch heute geübte — Trennung mit scharfen Wortei ausgesprochen.[6])

Um nun den Beweis zu erbringen, daß Grillparzer al diese aus seiner wichtigen Erkenntnis von der Gegenwartsforı des Dramas abgeleiteten Einsichten schon weit früher im Prin

[1]) XVII, 111. Auch Otto Ludwig, der den gleichen Grundsatz vertrat „Das Drama muß in jedem Moment Gegenwart sein“, wollte die Innerlichkei aus ihm verbannt wissen. Dramaturgische Aphorismen. Gesammelte Schriften Bd. 5, S. 412. Shakespeare-Studien (ebenda) S. 77.

[2]) XVI, 57, 62, 70, 74.

[3]) XIX, 78f.

[4]) XIII, 172.

[5]) Sauer, Einleitung zur fünften Ausgabe der Werke S. 43.

[6]) Briefe Nr. 41, S. 55. Littrow-Bischoff S. 115—116.

zip gehabt hatte, ohne sie sich klar machen zu können, möchte ich eine Kritik aus dem Jahre 1817 hersetzen, welche die sehr charakteristischen Zusätze enthält: „Ich kann mir diesen Unterschied selbst nicht recht klar machen;“ „Ich glaube recht zu haben, obschon ich mir's selbst nicht recht verdeutlichen kann.“ Zur Klarheit und Verdeutlichung verhalf ihm dann eben die durch Goethe und Schiller gewonnene Erkenntnis. „ . . . Mit alledem scheint mir der Eindruck dieses Trauerspiels (Hagbarth und Signe von Oehlenschläger), wie aller dramatischen Werke Oehlenschlägers überhaupt, mehr ein allgemein poetischer als ein eigentlich dramatischer zu sein. Sie haben durchaus etwas Balladenmäßiges und versieren häufig zu sehr auf dem schwankenden Boden der Phantasie. Ich kann mir diesen Unterschied selbst nicht recht klar machen. Aber z. B. in Hagbarth und Signe wird ersterer gefangen. Er zerreißt die Bande, die man ihm anlegt, und die Königin kommt auf den Gedanken, ihn mit einer von Signes Locken zu binden. Es geschieht, und Hagbarth preist gebunden sein Glück. Das ist eine äußerst liebliche Idee; aber, wie mir dünkt, bloß für die Ballade, nicht auch fürs Drama. Nur in dem halb träumenden Nachempfinden einer Ballade kann dieser Zug wirken, wo wir uns von dem, was geschieht, kein deutliches Bild machen, wo Sehen, Empfinden, Vorstellen und Denken ewig ineinander fließen und das Bild, das vor uns schwebt, weniger ein Werk der Anschauung als ein Produkt aller Gemütskräfte zusammen genommen ist. Beim Lesen des Drama hingegen (vom Zuschauer versteht sich's ohnehin) wollen wir ein körperlügendes Bild vor uns haben; eine eigentliche Anschauung (wenn auch nur der Phantasie), scharf von allem neben sich abgeschnitten. — Wendet man das auf jenes Beispiel an, so zeigt sich, daß das Binden mit der Locke in der Ballade unvergleichliche Wirkung tue, weil wir hier das Bild nur halb außer uns hinzustellen brauchen, die andere Hälfte aber in uns durch das Gefühl ausmalen lassen . . . . Aber im Drama! Eine Locke ist uns für die Anschauung ewig ein Büschel Haare, und ein Haarzopf nichts weniger als ein reizendes Bild. Man versuche es einmal und male sich das Bild ganz aus.“ Nachdem dann Grillparzer noch ein anderes Beispiel aus dem gleichen Stücke

(ein formloses Blatt statt des ganzen Kranzes) angeführt hat schließt er mit den bereits angeführten Worten: „Ich glaube recht zu haben, obschon ich mir's selbst nicht recht verdeutlichen kann.“ [1])

Diese Kritik ist ganz offenbar die Quelle der späteren Erkenntnis: „Das Drama ist eine Gegenwart“, sie drängt geradezu nach ihr hin, und Goethe gibt eigentlich nicht mehr als das Wort. Dieses aber klärte die noch undeutlichen Begriffe, und im Jahre 1834 sprach es Grillparzer mit klaren Worten aus, was jener Kritik als dunkle Erkenntnis zugrunde gelegen, so daß er sich manchmal fast im Wortlaut mit ihr wieder zu berühren scheint: Die Phantasie wirft ihre Bilder in der Lyrik nach einwärts auf den Hintergrund des Gefühls. Das Drama aber ist eine Gegenwart und fordert bestimmte Gestalten nach auswärts, die selbständig für sich dastehn und keiner Nachhilfe von seiten des Gemüts bedürfen. [2]) Völlige Objektivität, Wirklichkeit machen den Unterschied von den übrigen Dichtungsarten aus. [3]) Scharf und bestimmt aber sind die äußeren Gestalten der Wirklichkeit. Deutlich umrissene Konturen, nicht aber nebelhafte Abschattungen machen eine Gegenwart anschaulich, ohne daß natürlich der Sinn für die Abstufungen und das Verfließende in den Zufälligkeiten der Naturtypen, das, was die Maler mit „Empfindung“ bezeichnen, verloren gehen darf. [4]) Auch die Gegensätze, die das Licht sammeln und sparen, tragen zum Eindrucke der Gegenwart viel bei, [4]) und Grillparzer hat auf die Gegensätze von Charakteren und Situationen, wo er sie — meist bei Lope de Vega, Euripides und Racine — in ausgeprägter Gestalt antraf, stets mit großer Freude hingewiesen, [5]) sie ja auch in allen seinen

[1]) XVIII, 89 ff.

[2]) XV, 77.

[3]) XIX, 152.

[4]) XV, 76—77.

[5]) XVII, 51; XVI, 76, 80, 82, 122. Einmal nennt Grillparzer die Nichtkontrastierung zweier Geschwister bei Lope von guter Wirkung, weil dadurch das Prosaische der Gegensätze fortfällt. Man denke an Lessing, der im Anschluß an Diderot die Kontrastierung als unnatürlich verwarf. Unter dem Prosaischen versteht wohl Grillparzer mehr das Verstandesmäßige, Absichtliche. Auffällig ist es, daß er selbst in seinen Dramen die häufig

Verken, wie eigentlich jeder große Dramatiker, meisterhaft erausgearbeitet.

Unnötig ist es, auf die in jedem von des Dichters Dramen ofort in die Augen springenden Kontraste der Charaktere äher einzugehen. — Als Beispiel für die ungemein dramatische Kontrastierung von aufeinander folgenden Situationen denke ıan an das Ende des zweiten Aufzuges von König Ottokar, o auf den tumultuarischen Abgang des Königs und seiner Iannen das in lauter Stimmung getauchte Zitherständchen Rosenbergs vor der gedankenvoll in die Abendkühle hinausorchenden Königin folgt. Dem von Grillparzer an Euripides etadelten frostigen Auseinandersetzen eines von selbst in die Augen springenden erschütternden Kontrastes (einer im Staub iegenden Königin) entspricht ganz genau in des Dichters igenem Drama die lange Rede der Königin auf den vor ihren Augen im Staube liegenden, einst übermächtigen König Ottokar. Iier aber dient dies „frostige Auseinandersetzen" in hoch künsterischer Weise der Charakteristik der Königin, die damit hren bestimmten Zweck verfolgt.

Sind dies nun die ersten Erfordernisse einer dramatischen Komposition, die sich aus der Gegenwartsform des Dramas ganz von selbst ergeben, so ist das Wichtigste doch damit ıoch nicht berührt, was eine Gegenwart anschaulich zu machen 'ermag. Das aber ist das Gesetz der steten Umwandlung alles nnern in äußeres Geschehn, der stets bewegten, lebendigen Iandlung, wodurch sich vor allem das Drama von dem erzählenden, schildernden Epos unterscheidet. Aristoteles hat ezeichnenderweise diese Regel noch nicht scharf herausgearbeitet, weil sich die griechische Tragödie, wie Grillparzer ganz richtig erkennt, noch nicht völlig von dem epischen Element getrennt hat, aus dem sie entstanden war, weshalb auch lie Schilderung, die Erzählung ein so großes Übergewicht gegen lie Handlung hat.[1]) Auch die französischen Theoretiker konnten naturgemäß die Bedeutung des Gesetzes nicht ermessen,

---

orkommenden Geschwister nie kontrastiert hat, bis auf Rahel und Esther, ie nicht von einem Vater stammen sollen. Hier spricht also wohl auch die Vererbungstheorie mit, die in Grillparzers Dramen überall eine Rolle spielt.

[1]) XVI, 69.

wie es in ihren Tragödien nicht zur Geltung kommt. So war es erst Lessing vorbehalten (auf Diderot kommen wir noch zu sprechen), durch Wort und Tat das deutsche Drama auf einen andern Weg zu weisen, als den es in sklavischer Nachahmung der französischen Muster gegangen war.[1]) Seit ihm ist das Gesetz der steten Umsetzung von Erzählen in Handeln zum Gemeingut aller Dramatiker geworden, und Grillparzer kleidete es in die Worte: Dramatisches Leben besteht im Gegensatz der Lyra darin, daß die Gesinnung nur als Substrat der Handlung erscheinen darf.[2]) Der Roman Simple story von Walter Scott ist dramatisch bis zum Fehlerhaften, d. h. er erzählt die Handlungen der Personen und verbirgt ihre Gesinnungen.[3])

Daß Grillparzer dieses bedeutsame dramatische Gesetz in seinen eigenen Dramen vor allem seit dem König Ottokar mit ungewöhnlicher Konsequenz und Energie durchgeführt hat, ist eine so in die Augen springende Erscheinung, daß es kaum noch einer näheren Ausführung bedarf. Um dem Reichtum dieser Erscheinung gerecht zu werden, müßte man die Meisterdramen des Dichters ins allerkleinste analysieren; denn in ihnen gibt es nichts, was nur erzählt und nicht leibhaftig durch Wort und Tat vor Aug' und Ohr gebracht würde. Nur an die eigentümliche, feine Weise möchte ich hier erinnern, wie Grillparzer oft in kleinen, fast nebensächlich scheinenden Szenen genrehafter Art einzelne Charakterzüge sozusagen in flagranti aufdeckt und scharf beleuchtet. So, wenn König Ottokar im ersten Akte, einer der künstlerisch höchststehenden Expositionen unserer dramatischen Literatur, den ihm huldigenden Bürgermeister auffordert:

„Herr Bürgermeister, zieht dort an der Schiene!
So geht's nicht! Fort! Wer wird so lange zögern?
(Er reißt selbst gewaltsam die Schiene ab und wirft sie mitten in den Saal.)“ [4])

Sehr charakteristisch ist solch ein Zug im Treuen Diener, wenn Bankban sich den Tisch seitwärts rücken, die Schriften

[1]) Vgl. Hamb. Dram. IX, 219; X, 6.
[2]) XVIII, 175.
[3]) XVI, 191.
[4]) VI, 27.

recht legen läßt, um die Supplikanten abzufertigen, und nun
e Feder zur Hand nimmt:

„Die Feder ist wohl stumpf?
(Hält sie vors Auge)
Nu, nu, sie geht.
Nur Ordnung, sag ich euch.“ [1])

ls drittes und letztes Beispiel gelte folgende Szene im Bruder-
rist: Kaum hat Matthias, sein zerrissenes Kleid besehend, zu
m Diener gesagt:

„Gebt einen andern Rock! — Und doch, laßt immer!
Nicht trennen will ich mich von diesen Hüllen,
Bis abgewaschen dieses Tages Schimpf“ —

bringen ihm die Diener nichtsdestoweniger einen kurzen
antel:

„Was soll's? — Sagt' ich denn nicht —? Es gilt wohl gleich.
iener ziehn ihm das ungarische Kleid aus und geben ihm den Mantel um.)“ [2])

uch die Jüdin von Toledo ist vor allem reich an solch kleinen
ıekdotenhaften Zügen, die eine Charaktereigenschaft treffend
eleuchten. Doch müssen die wenigen Beispiele hinreichen. —

Nun aber hat Grillparzer dieses dramatische Gesetz, daß
ie Gesinnung nur als Substrat der Handlung erscheinen darf,
och weit über sich hinausgesteigert und ins Allgemeine er-
eitert, wenn er in Dichtung und Ästhetik einem Gesetze
usdruck gab, welches der Versinnlichung alles Unsinnlichen,
cht nur des Charakters, dienen soll. Im Jahre 1844 schreibt
bei der Lektüre der Medea des Euripides: „Wie lebhaft
ıd empfindbar ist diese Besorgnis dadurch ausgedrückt, daß
e Kinder sich noch auf der Szene befinden, wenn Medea
hon sichtbar wird, und die Amme nun jene eilig ins Haus
eibt, ehe die Mutter ihrer noch gewahrt.“ [3]) Und was er an
uripides, dem modernsten der Griechen, bewundern muß (auch
ses erste Kunstmittel hatte er ja bei ihm gefunden), das tritt
n in der Dichtung seines Lieblings, Lope de Vega, wieder
tgegen: „Gibt es etwas Anmutigeres als diese Hirtin Delia,
e den Kopf in die Kapuze und die Hände in die Ärmel ver-

---

[1]) VI, 178.
[2]) IX, 40.
[3]) XVI, 85.

steckt, vor Kälte trippelt, wie denn überhaupt die ganze Szene den Frost der Jahreszeit und die Not der obdachlosen Gebärerin aufs lebhafteste versinnlicht.“ [1]) Das heißt also: Nicht nur die Gesinnungen und Charaktere sollen sich im Drama durch Handlung, nicht Worte, offenbaren. Auch in der Luft liegende Stimmungen, augenblickliche Zustände, äußere und innere müssen durch eine charakteristische Gebärde, einen genreartigen Zug, einen „uneigentlichen“, bildlich-mittelbaren Ausdruck lebhaft und empfindbar versinnlicht werden. Auf diese Art wird die dramatische Poesie in Grillparzers Sinne „symbolisch“ sie setzt alles, auch die kleinste unbedeutendste Erscheinung in ein Bild um, dem eine Wahrheit zugrunde liegt, sie zeigt das Allgemeine, Abstrakte in dem besonderen, konkreten Fall und erreicht damit die Natürlichkeit des wirklichen Geschehens, indem sie es deutet, ihm einen tieferen Sinn unterlegt und sich somit doch über die gemeine Naturnachahmung erhebt.

Auch hier hat Grillparzer in seiner Ästhetik einer Erscheinung Ausdruck gegeben, die vielleicht das charakteristischste und bedeutsamste Element seiner eigenen dramatischen Form ausspricht, wie es sich — zweifellos unter der Wirkung Lope de Vegas, obgleich keineswegs etwa durch ihn erst angeregt — allmählich immer stärker und umfassender in seinen Dichtungen entfaltete. Es ist sehr charakteristisch, daß Grillparzer erst zur Zeit seiner Reife auf solche und ähnliche Erscheinungen bei andern Dichtern, wie eben Euripides und Lope de Vega, aufmerksam machte, weil sie, nach einer allmählichen, manchmal unterbrochenen und ganz deutlich wahr zunehmenden Entwicklung, auch erst in seinen drei späteren Meisterwerken, dem Treuen Diener seines Herrn, dem Bruderzwist im Hause Habsburg, der Jüdin von Toledo, zur vollsten Entfaltung und künstlerischen Vertiefung gelangten. Neben ihnen ist der Ottokar reich an Keimen zu der späteren Kunstart, während sie sich in des Meeres und der Liebe Wellen weniger, weit mehr in dem feinen Lustspiele „Weh' dem, der lügt“, offenbart. Uns haben vor allem die drei erst genannten

[1]) XVII, 190.

zu beschäftigen. Doch möchte ich vorher aus dem König Ottokar eine Stelle anführen, in der Grillparzer, wie er es später bei Lope de Vega so stark hervorhob, Not und Kälte zu versinnlichen sucht. Was dort durch das Trippeln und die Kapuze veranschaulicht wurde, wird es hier durch Händereiben, Husten und das Umlegen eines Mantels:

Ottokar (bricht in ein heiseres Lachen aus, das sich in ein Husten verliert. Er reibt die Hände):

'e ist kalt! Hat niemand einen Mantel?
Vor Sonnenaufgang weht die Luft am schärfsten.
(Man gibt ihm einen Mantel.) [1])

Im Treuen Diener ist die an solchen Erscheinungen reichste Szene, die zwischen der Königin und dem nach seiner furchtbaren Tat völlig stumpfen, einzig nur für sein Leben fürchtenden Herzog Otto. Hier wird diese Stumpfheit und apathische Angst auf unübertreffliche Weise lebhaft und empfindbar dargestellt, indem der Prinz die Schneide seines Schwertes versucht und es der Königin zur Prüfung reicht, sich durch das Zurückschieben eines Tisches den Rücken deckt und sich dann ganz ruhig niedersetzt, seine Beine betrachtet, die ihm nicht genügend geschützt erscheinen (wobei er mit dem Schwert an den Fuß klopft und meint: „es schmerzt wohl gar“). Bald springt er in jäher Angst empor, setzt sich wieder völlig apathisch nieder und erklärt mit größter Ruhe und Offenheit seinen Häschern, er wolle nach Deutschland fliehen. Dabei lehnt er den Kopf in den Sessel zurück. Als die Königin ihm die Hand aufs Haupt legt, fährt er wild empor: „Wer faßt mich an?“, indem er eine abstreifende Bewegung über Arme und Körper macht. [2]) —

Diese ungemein ausdrucksvolle Gebärde hat Grillparzer an einer hochbedeutsamen Stelle seiner Jüdin von Toledo wiederholt, als König Alphons, von der Leiche der Jüdin kommend, in einer an Tiefe und Eigenart einzig dastehenden Szene die Wandlung vom Sinnlichen zum Sittlichen in sich vollzieht: „Der König, im Vorgrunde, betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die

[1]) VI, 125.
[2]) VI, 220 ff.

andere. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend. In dieser letzten Stellung, die Hände noch immer am Halse, bleibt er stehen und sieht starr vor sich hin." [1]) Auch eine Gebärde, wie sie Herzog Otto zu seinem Bein hin macht, wenn er von ihm spricht, ist wiederholt zu finden und zwar — nicht zufälligerweise — bei der Jüdin, Galomir und Kattwald. Wenn die Jüdin dem König ihren Hals bietet, so macht sie gleichzeitig eine Bewegung mit der Hand über den Hals, [2]) Galomir befühlt seine Beine, als er müde wird, [3]) und Kattwald bezeichnet bei den Worten: „Die Hand, den Arm in ihrem Blute baden" an seinem ausgestreckten Arme die genannten Stellen. [4]) Hiermit will Grillparzer offenbar andeuten, daß sehr ursprünglich-natürliche Menschen (auch Herzog Ottos Zustand ist ja grade in jener Szene ein halbtierischer) weniger durch Worte als durch das sinnliche Hinzeigen sich verständlich zu machen suchen, was ja auch durchaus zu seiner Anschauung von der ursprünglichsten Sprache des Menschengeschlechtes stimmt. — Für innere Erregung hat Grillparzer oft das sehr natürliche Ausdrucksmittel des starken Schreitens oder des Auf- und Niedergehens mit wechselndem Stehenbleiben. [5]) — Die gleiche Bewegung dient bei anderen Gelegenheiten auch zum Ausdruck des Nachdenkens. [6]) — Ein Fußstampfen kennzeichnet ungemein häufig Trotz und Eigensinn, ein Schlagen auf die Brust selbstbewußten Stolz. [7]) — Man denke auch an die Art, wie Leon sich nur durch ein starkes Fußauftreten versichert, ob Kattwald wirklich schläft. [8]) Ebenso sucht Haman Mardochais Aufmerksamkeit zu erregen, indem er stark mit dem Fuße auftritt. [9]) — Die tolle Laune der schönen Jüdin wird durch wildes Untereinanderwerfen der Kissen auf

[1]) IX, 211.
[2]) IX, 150.
[3]) VIII, 78.
[4]) VIII, 91.
[5]) IX, 41, 117, 157, 196 etc. VI, 65, 66.
[6]) VI, 77, 81. VIII, 147.
[7]) VIII, 210. IX, 75, 81, 198. VI, 62, 76, 158.
[8]) VIII, 60.
[9]) VIII, 260.

ihrem Lager unüberbietbar veranschaulicht.[1]) — Um ihrer inneren Wut, die sie vor dem König nicht äußern darf, Luft zu machen, zerreißt die Königin (im Treuen Diener), ohne ein Wort weiter zu sprechen, ihr Schnupftuch.[2]) — Hier müssen auch all die im ersten Teil unserer Arbeit schon behandelten Erscheinungen von der gleichzeitigen Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand (wie vor allem die lautlichen Wirkungen) gerechnet werden. Grillparzer setzt hier, wie auch sonst, unbewußt eine Kunstrichtung fort, die von Kleist ihren Ausgang nimmt.

Aber nicht nur durch die Umwandlung des gesprochenen Wortes in die sprechende Gebärde und Bewegung, also durch ein äußeres Handeln wird das Innerste in Grillparzers Dramen versinnlicht. Er weiß auch den Moment der Ruhe zu bannen und ihm Dauer zu geben, indem er die bildlich plastische Wirkung herausarbeitet. Kraft einer ungewöhnlich starken Anschauung verkörpert der Dichter das Innerlich-Charakteristische eines augenblicklichen Zustandes in äußeren Stellungen, daß er oft geradezu plastische Symbole von Leidenschaften und Stimmungen gestaltet. Dazu muß er die Menschen seiner Phantasie natürlich leibhaftig vor sich sehen, und daß er das getan, beweisen (wie alle bisher behandelten Erscheinungen) die Angaben solcher Art: Hero senkt sich in den Stuhl mit halbem Leibe sitzend, so daß das linke herabgesenkte Knie beinahe den Boden berührt, die Augen mit der Hand verhüllt, die Stirn gegen den Tisch gelehnt.[3]) Der vierte Akt, der — ohne daß die Handlung in ihm auch nur einen Schritt weiter kommt — das sehnsüchtige Warten des müden Mädchens in genialer und ganz neuer Art veranschaulicht, zeigt auch rein äußerlich die stufenweise sich entwickelnden Stellungen vom Wachen zum Schlafen: Hero sitzt, senkt bald den Kopf in die Hand, zieht dann einen Fuß auf die Ruhebank, auch den andern nach, so daß sie in halbliegender Stellung ruht. Endlich gleitet das Haupt aus der unterstützenden Hand und ruht auf dem Oberarme, indes der untere Teil schlaff herabhängt.[4])

---

[1]) IX, 174.
[2]) VI, 169.
[3]) VII, 54.
[4]) VII, 87—89.

Auf solche Weise hat der Dichter z. B. in Medea das Bild vollendeter Ratlosigkeit gezeichnet: Sie sitzt „mit vorhängendem Leibe, die Augen vor sich starr auf den Boden, die Hände, in denen noch der Dolch, gefaltet im Schoße.“ [1]) Die Beispiele ließen sich häufen. Grillparzer verrät hier überall sein Talent für die bildende Kunst.

Die vollendete Kunst seiner Gebärden-, Bewegungs- und Situationssprache, die des Ausdrucks für jede, auch die subtilste Erscheinung des inneren Lebens fähig ist, hat Grillparzer zur Darstellung seiner tiefsten, lebenswahrsten Schöpfung, der Gestalt des Kaisers Rudolf aufgewandt. Hier aber dient diese Kunst, die sich oft mit genialer Kühnheit zu ganzen pantomimischen Szenen entfaltet, mehr der Zeichnung des speziellen, individuellen Charakters als dem Versuche, das Drama dem sinnlichen Geschehen und Dasein einer lebendigen Gegenwart nahe zu bringen. —

Dagegen ist eine andere Erscheinung durch alle Werke Grillparzers, auch die früheren, deutlich zu verfolgen, die demselben Zwecke dient. Es ist das Ausdrucksmittel des Schweigens, des Zusammenpressens einer Welt von heißen Gefühlen in ein einziges kleines Wort — und dann tiefe Stille. Das geschieht in den höchsten Augenblicken der Entscheidung, wenn der letzte dringende Versuch gemacht wird, das drohende Schicksal abzuwenden, und auf der Schärfe des Messers Steigen und Fallen sich berührt.

Das wiederholte „Phaon“ der Sappho, in das sie alles Flehen ihrer Seele hineinlegt, [2]) jene erhabene Szene der Medea:

Medea:
Jason! (Sie fällt auf die Knie).
Jason:
Was ist? Was willst du weiter?
Medea: (aufstehend)
Nichts! [3]) —

solche Stellen kennzeichnen diesen tief-innerlichen, unendlich naturwahren Lakonismus, der beredter spricht, als alle Worte es vermöchten. Auch bei minder bedeutsamen Gelegenheiten kommt dieses hochkünstlerische Ausdrucksmittel zu glück-

[1]) V, 91.
[2]) IV, 187.
[3]) V, 195.

ichster Geltung. So, wenn König Alphons eifersüchtig-hinter-istig fragt:

Wie heißt das Mädchen?

Garceran:

Herr, ich weiß nicht.

König:

Ei.[1])

Gelingt es dem Dichter auf diese Art, durch Gesten, Be-regung, Stellung und Lakonismus das Innerste seiner Gestalten u offenbaren, ohne dem Worte mehr Raum zu gönnen, als nbedingt nötig ist, weil das Wort eben immer etwas Episches n sich haben muß, und — was für Grillparzer ausschlag-ebend war — das Geschehen der Gegenwart, der natürlichen Virklichkeit schon an sich nicht episch, sondern dramatisch ich kundgibt, so mußte er nun, wie für die inneren, so auch ür die äußeren Erscheinungen des Daseins nach dem charakte-istischen, sinnlich-dramatischen Ausdruck ringen und auch ier das letzte epische Element zu beseitigen suchen. Er tat lies, indem er das Ungreifbare, Unanschauliche, wie eine Stimmung, ein Geschehenes, zu einem konkreten Fall konzen-riert, das Unsinnliche durch irgend eine charakteristische Wirkung im Reich des Sinnlichen veranschaulicht. Dazu lienen Einflechtungen kleiner, fast nebensächlich scheinender Szenen oder Wendungen genrehaften Charakters, die eben nicht llein für die Offenbarung innerer Zustände und Charakterzüge verwendet werden, sondern auch für die Versinnlichung des gesprochenen Wortes, das ein Äußeres, Unsinnliches nur episch zu geben imstande ist, mag der Dialog oder Monolog auch noch so dramatisch seinem Wesen nach gehalten sein. Zwei Beispiele aus dem Bruderzwist mögen für diese in Grillparzers Dramen sehr häufige Erscheinung hinreichen. Wenn Erzherzog Matthias von der hohen Gefahr erzählt, die ihn bedrohte, so weist er dabei auf seinen Rock hin, in den Türkensäbel einen großen Riß gehauen haben.[2]) Noch charakteristischer und ein-drucksvoller vielleicht ist eine kleine Szene des Bruderzwistes, in der ein „böser Sturm“ durch die geknickten Blumen des

[1]) IX, 155. Vgl. auch aus Ottokar VI, 65. Bruderzwist IX, 102. Vgl. Sauers Einleitung in die Werke S. 49—50.

[2]) IX, 39—40.

Beetes und die Fußtritte vieler Kommenden und Gehenden i
Garten versinnlicht wird.[1])

Auf solche Weise also sucht Grillparzer alles Innerlich
Ungreifbare, Unanschauliche zu versinnlichen, lebhaft und em
findbar zu machen, indem er das epische Wort in die dramatisch
Gebärde, Bewegung, Stellung umwandelt, innere Ausbrüche i
ein einziges Wort bannt, ein äußeres Geschehen durch genrehaft
Szenen versinnlicht, kurz überall den eigentlichen, unmittelbare
in den uneigentlichen, mittelbaren Ausdruck umsetzt.

Als letztes episches Element also bleibt schließlich no
der Dialog selbst zurück, weil das gesprochene Wort an si
und seinem Inhalt nach immer etwas erzählen, berichten mu
wenn auch der Dialog noch so dramatisch gehalten ist. D
Quintessenz des Dramatischen wäre die Pantomime, und Gri
parzer versuchte, auch das letzte epische Element, den Dialo
so weit wie möglich, selbst in Bewegung umzusetzen. U
das auf diese Weise. Bei der Lektüre des Euripides schrie
der Dichter in den Jahren 1838—1840:

„ʻΟρῶ σʼ, ʼΟδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφʼ εἵματος
κρύπτοντα χεῖρα.

Wie schön das Spiel des Odysseus angegeben. Dadurch wi
das Drama zur lebendigen Handlung, statt eine Sammlung vo
Tiraden zu sein.“[2]) Das heißt also: Das Wesen des Dram
tischen ist Handlung, Bewegung; das Wort, der Dialog ab
ist im letzten Grunde immer noch episch. Um nun Wort u
Dialog dieses erzählenden, schildernden, d. h. epischen Ch
rakters, so weit es angeht, zu entkleiden, soll die epische For
des Wortes mit dramatischem Inhalt erfüllt werden, d. h. da
Gesprochene soll eine Bewegung aussprechen, eine Handlu
schildern, die tatsächlich vor sich geht. Wort und Dial
sollen wie die pantomimischen Bühnenanweisungen mit zur A
gabe des Spiels, der Bewegung, der Handlung dienen, die Bühne
anweisungen in den Dialog aufgenommen und so das epische El
ment des Gesprochenen in ein dramatisches umgewandelt werden.[3]

[1]) IX, 99 ff.

[2]) XVI, 81.

[3]) Man vergleiche Stück 71 der Hamburger Dramaturgie, wo Lessi
sich ausdrücklich gegen die Behauptung wendet, die alten Dichter hätt

Wenn Grillparzer ein solches Kunstmittel bei Euripides o stark betonte, sprach er damit einer sehr charakteristischen ligentümlichkeit seines eigenen Schaffens das Wort, von der ch einige prägnante Beispiele geben möchte. Aus dem Goldnen 'ließ: Medea (zu ihren Kindern).

„Geht hin dort an die Stufen, lagert euch,
Indes ich mich berate mit mir selbst.
Wie er den Bruder sorgsam hingeleitet,
Das Oberkleid sich abzieht und dem Kleinen
Es warm umhüllend um die Schulter legt
Und nun, die kleinen Arme dicht verschlungen,
Sich hinlegt neben ihm." [1])

ln andern Stellen sind Zeilen in den Dialog eingeflochten vie „Steh und starre nur den Boden an", [2]) „Du blickst mich n? Du schauderst jetzt vor mir?" [3]) „Dreh nicht die Augen o im Kopf herum". [4]) Überaus reich an solchen Wendungen st „Des Meeres und der Liebe Wellen".

„Sieh dort den Kommenden. Er wandelt — steht —
Holt tiefen Atem — nähert sich." [5])

Oder kleine Wendungen wie:

„Was zerrst du mich?"
„Doch wonach schaust du?"
„Blickt er zu Boden nicht?"
„Nu, guter Freund, Ihr drängt gar scharf." [6])
„Da lehnt er, weich, mit mattgesenkten Gliedern." [7])
„Gelt, lächelst doch?"
„Verbirgst du dein Gesicht? Fort mit den Fingern!" [8])
„Ringst du die Hände, da's zu spät?
Du staunst? Du klagst?" [9])

Auch weiterhin ist die Form dieser ungemein häufigen Wen-

---

am sich die Einschiebsel für die Schauspieler zu ersparen, in den Reden selbst jede Bewegung, jede Gebärde, jede Miene, jede besondere Abänderung ier Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht etc. X, 87.

[1]) V, 216.
[2]) V, 224.
[3]) V, 147.
[4]) V, 222.
[5]) VII, 15.
[6]) VII, 26.
[7]) VII, 32.
[8]) VII, 34.
[9]) VII, 95.

dungen meistens die rhetorische Frage. So im Bruderzwist

„Schüttelt Ihr den Kopf?“ [1])
„Verfärbt Ihr Euch?“ [2])
„Tunkt Ihr die Feder ein?“ [3])

In der Libussa finden sich Zeilen wie:

„Du bist nicht stolz, wie jene Freundin scheint,
Die mit unwill'gem Fuße tritt den Boden.“ [4])

Oft sind innerhalb eines Monologes so viele derartiger Wei dungen angebracht, daß wir aus der Rede des einzelnen de ganzen Vorgang, der sich auf der Szene abspielt, erkenne können. So die Szene zwischen Jason und der schweigende Medea, [5]) zwischen Bankban und Herzog Otto. [6]) Zu volle deter Meisterschaft ist dieses Kunstmittel in der Jüdin vo Toledo gediehen. Hier sind oft ganze Szenen lang die Wort nur Angabe des eigenen Spiels. Zwei charakteristische Bei spiele mögen hinreichen. Rahel (ein Ohrgehänge abnehmend)

„Sieh, so schraub' ich's los und halt' es,
Wie das blitzt, und wie das flimmert!
Und doch acht' ich's so geringe,
Wenn mir's einfällt, schenk' ich's dir,
Oder werf' es von mir. Sieh!“

— — — — — — — — — —

„Glaubst du denn, ich sei so töricht
Und verschleuderte das Gut?
Sieh! ich hab's, halt's in der Hand,
Häng' es wieder in mein Ohr,
Weiß und klein, zum Schmuck der Wange.“ [7])

Zum Schluß möchte ich noch ein Beispiel geben, wo wir da Spiel der Sprechenden wie auch der Angesprochenen gleich zeitig erfahren.

Rahel:

Gebt Eure Lanze, guter Mann, und stoßt sie
Hier mit der Spitze in den Boden ein,
Damit das Dach gestützt nach jener Seite,
Und breiter dann der Schatten, den es wirft —

---

[1]) IX, 16.
[2]) IX, 49.
[3]) IX, 45.
[4]) VIII, 188.
[5]) V, 93—94.
[6]) VI, 235.
[7]) IX, 187.

— Macht Ihr's! — Nun gut! — Und jener zweite,
Er trägt, der Schnecke gleich, sein eigen Haus,
Wenn's nicht vielmehr das Haus für einen andern.
— Weis' her den Schild! — Ein Spiegel in der Tat!
Zwar derb, wie alles hier, doch dient's zur Not.
(Der Schild wird ihr vorgehalten)
Man bringt das Haar in Ordnung, weist zurück,
Was sorglos sich zu weit hervorgewagt,
Und freut sich, daß uns Gott so löblich schuf.
Allein die Wölbung hier entstellt. Hilf Himmel!
Was für geduns'ne Backen. Nein, mein Freund,
Wir sind zufrieden mit der eignen Fülle.
— Nun noch den Helm! Zweckwidrig für den Krieg,
Denn er verhüllt, was siegreich meist, die Augen,
Doch wie geschaffen für der Liebe Streit.
Setzt mir den Helm aufs Haupt! — Ah, ihr verletzt mich! —
Empört sich der Geliebte und wird stolz,
Den Helmsturz nieder! (Das Visier herablassend)
Und er steht in Nacht.
Doch wollt' er etwa gar sich uns entziehn,
Schickt' nach dem Heergerät, uns zu verlassen,
Hinauf mit dem Visier. (Sie tut es)
Es werde Licht!
Die Sonne siegt, verscheuchend alle Nebel." [1])

Es ist klar, daß wohl kein Drama der Weltliteratur dieses Gesetz steten Umsetzens alles Epischen in ein Dramatisches weniger erfüllt hat als das französische. Und doch hat es Grillparzer ungewöhnlich hoch geschätzt. Wir werden im Laufe unserer Abhandlung sehen, daß es eben ganz andere Dinge waren — man kann sie unter dem einen Wort „Einheit" zusammenfassen —, die er in den Meisterwerken Corneilles und Racines bewunderte. Er tat es vom Standpunkt des klassischen Formalisten aus; hier aber drängt es ihn zu dem romantischen Leben Shakespeares und Lope de Vegas.

Frankreich selbst ist es auch gewesen, in dem die Reaktion gegen das leblose, unnatürliche Formdrama einsetzte, und von hier gingen die Anregungen — wie auch von England — nach Deutschland hinüber, um in den Werken Lessings dem modernen Drama zum Leben zu verhelfen. An der Spitze der Reaktion in Frankreich stand praktisch und theoretisch Diderot.

[1]) IX, 179—180.

Als Dichter bürgerlicher Trauerspiele mußte er Grillparzers Geschmack fern stehen — diese Gattung war ihm, wie wir noch hören werden, im tiefsten Grunde verhaßt. Die dramaturgischen Schriften Diderots hat Grillparzer im Jahre 1828 gelesen und sich einige kleine Auszüge daraus in sein Tagebuch gemacht.[1]) Merkwürdigerweise ist auch nicht ein einziger darunter, der das Hauptelement der Discours wie der Entretiens berührt: die Forderung der Gebärden und der Bewegung, des gestes et du mouvement. Ich stelle der Kürze halber einige Sätze aus Diderots dramaturgischen Schriften zusammen, welche die für uns in Betracht kommenden Gesetze enthalten: Nous parlons trop dans nos drames.[2]) Quel effet cet art (pantomime) joint au discours, ne produiroit pas! Pourquoi avons nous séparé ce que la nature a joint, et tout moment le geste ne répond-il pas au discours?[3]) Tant que dure la tirade, l'action est suspendue.[4]) Tu palis . . . *tu* trembles — tu me trompes . . . Dans le monde parle-t-on à quelqu'un? On le regarde, on cherche à démêler dans ses yeux, dans ses mouvements . . . rarement au théâtre. Pourquoi? c'est que nous sommes encore loin de la vérité.[5]) J'ai dit que la pantomime est une portion du drame, que l'auteur s'en doit occuper sérieusement, et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.[6]) Peu de discours et beaucoup de mouvement.[7])

Diese Fundamentalsätze aus Diderots Dramaturgie enthalten das ausführlich behandelte Element der Gebärdensprache und Einschränkung des Dialogs in Grillparzers Ästhetik und Dichtung in sich. Einen unmittelbaren Zusammenhang Grillparzers und Diderots aber werden wir deshalb nicht aufdecken können. Die leisen Andeutungen, auf die sich Grillparzer —

[1]) Tgb. S. 73, 74.

[2]) Entretiens sur le fils naturel (Œuvres de Denis Diderot publiées par Jacques André Naigeon. Paris. Tome quatrième) S. 130.

[3]) A. a. O. S. 131 f.

[4]) A. a. O. S. 133.

[5]) De la poesie dramatique a. a. O. S. 492—493.

[6]) A. a. O. S. 512.

[7]) A. a. O. S. 530.

eilich erst nach dem Jahre 1828 — in seinen Kritiken be-
hränkte, ohne daß sie sich je zu einer selbständigen theore-
ischen Form erhöben, lassen unmöglich die Annahme einer
rekten Wirkung Diderots zu. Es waren vielmehr lediglich
emerkungen, die ihm bei der Lektüre des Euripides und Lope
Vegas kamen, und die eben einer Erscheinung Ausdruck
iben, welche sich schon weit vorher in des Dichters eigenen
'erken angebahnt und mit zunehmender Kunst weiter ent-
ickelt hatte. Und hierauf ist das Hauptgewicht zu legen.
an kann nun freilich annehmen, daß Grillparzer schon früher,
ıne daß uns ein Zeugnis dafür vorliegt, die Schriften Diderots
ı Urtext oder der Übersetzung Lessings gelesen, und das ist
ei dem großen Interesse, das Grillparzer von Anfang an der
anzösischen Literatur entgegenbrachte, sehr wohl denkbar,
wahrscheinlich. Die Möglichkeit einer unmittelbaren Ein-
irkung Diderots auf Grillparzers Schaffen ist daher keines-
egs ausgeschlossen, wenn ich auch im einzelnen keine direkten
eziehungen nachzuweisen vermag. Mehr aber möchte eine
ıdere Annahme für sich haben. Diderot hat mit seiner Theorie
ıd Praxis einen nicht unbedeutenden Einfluß auf Lessing und
eine Nachfolger — vor allem natürlich im bürgerlichen Drama
- ausgeübt, bei denen sich die Gebärdensprache merklich zu
ıtwickeln begann, zum großen Ärger der Romantik, welche
ı ihr eine Beeinträchtigung der dramatischen Beredsamkeit
rblickte.[1]) Grillparzer hat in seiner Jugend manche starke
Virkungen Lessings und auch Ifflands erfahren, und wenn er
ıch später ein erklärter Gegner des bürgerlichen Dramas
'urde, so liegen doch hier die Wurzeln zu jener Natürlichkeit,
ie sich später in seinen Meisterwerken über den einfachen
[aturalismus hinausstrebend entfaltete. Wenn also auch Grill-
arzer die Gebärden- und Bewegungssprache wie die andersartige
Einschränkung des gesprochenen Wortes weit charakteristischer
nd kunstvoller ausbildete als die Vertreter des bürgerlichen
'rauerspiels, so sind hier doch unmittelbare Zusammenhänge
- mittelbar demnach auch mit Diderot — zweifellos anzu-
ehmen. Ich muß mich hier auf diese Andeutungen beschränken,

[1]) Vgl. A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen II, 24. Vorlesung, S. 145.

da eine ausführliche Darlegung eine eigene Behandlung n
wendig macht und allzuweit über das Reich der Dramatur
hinaus in das Gebiet der Dichtung selbst führen müß

Die Einheiten der Zeit und des Ortes.

Das französische Drama konnte bisher zu Grillparz
dramaturgischen Anschauungen nichts beisteuern, stand vi
mehr in scharfem Kontrast zu ihnen, weil es seiner viel
epischen Elemente wegen der Forderung einer Gegenwart nic
entsprach. Nun aber brachte gerade die französische Tragöd
eine Erscheinung zum Ausdruck, die in höchstem Grade da
geeignet ist, den Eindruck einer Gegenwart zu erwecken, u
das ist die Beibehaltung der Einheiten von Ort und Ze
Seitdem Shakespeare seine Einwirkung auf das deutsc
Drama geltend zu machen begann, waren diese Einheiten
die dritte, die Einheit der Handlung, wurde nie in Frage g
stellt — in Mißkredit gekommen. Lessing vor allem war
der sie theoretisch verwarf, während er sie praktisch — wei
auch weniger peinlich als die Franzosen und mit Vermeidu
von Unwahrscheinlichkeiten — beibehielt. Seine Theorie h
auf die Zukunft stärker gewirkt als die Praxis, weil sie eb
von den Dichtungen Shakespeares abgeleitet war. Schill
führte die Einheiten wenigstens nicht im streng französisch
Sinne durch, und die Romantiker mußten sie natürlich in ihr
Verehrung Shakespeares und ihrer Mißachtung Corneilles u
Racines von vornherein verwerfen.

A. W. Schlegel nun ist es auch, gegen den sich die erst
Aufzeichnung Grillparzers über diesen Gegenstand, wie i
einzelnen nachzuweisen ist, ohne Namensnennung richte
Diese Aufzeichnung aus den Jahren 1819—22 lautet so: „Ma
tut zwar allerdings gut, den sogenannten Einheiten der Zei
und des Ortes keine wesentlichen Schönheiten aufzuopfern; w
man ihnen aber treu bleiben kann, soll man es ja nicht ve
säumen, es gibt der Handlung eine vorzügliche Stetigkeit un
befördert das eigentlich Dramatische der Wirkung ungemein

ie Phantasie kann wohl unschwer Zwischenräume der Zeit nd des Ortes überspringen, man soll sie aber überhaupt nicht pringen lassen ohne Not. Besonders förderlich ist die Bebachtung dieser Einheiten bei dramatischen Handlungen, die, bgleich in höhern Bereichen, doch mehr im Innern des Iauses vorgehen als in einer politischen Außenwelt.“ [1])

Sämtliche von Grillparzer angeführten und widerlegten Arumente sind den dramatischen Vorlesungen Schlegels entommen.[2]) Schlegel: Wir werden untersuchen, ob das Verienst der Einheiten wirklich so groß und wesentlich ist und icht vielmehr wesentlichere Schönheiten einer solchen Bechränkung aufgeopfert werden müssen.[3]) Grillparzer: Man at zwar allerdings gut, den Einheiten keine wesentlichen chönheiten aufzuopfern. Schlegel: Unsere Einbildungskraft eht leicht über die Zeiten hinweg. Die Fähigkeit unseres eistes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit litzesschnelle zu durchfliegen, ist im gewöhnlichen Leben nerkannt, und die Poesie sollte allein auf dies allgemeine Vorrecht Verzicht leisten?[4]) Grillparzer: Die Phantasie kann wohl unschwer Zwischenräume der Zeit und des Ortes überpringen . . . . Schlegel: Die häuslichen und geselligen Kreise, n denen das Lustspiel sich bewegt, sind gewöhnlich an einem Ort versammelt. Der Dichter braucht hier unserer Einbildungskraft keine Reisen zuzumuten.[5]) Grillparzer: Besonders förlerlich ist die Beobachtung dieser Einheiten bei dramatischen Handlungen, die mehr im Innern des Hauses vorgehen. In liesem letzten Punkte also widerspricht Grillparzer den Ausführungen Schlegels nicht, erweitert nur seine Lehre über das

---

[1]) XII, 66.

[2]) Grillparzer hat die Vorlesungen bereits 1816 studiert und auch in allen folgenden Jahren wieder vorgenommen. Dafür zeugen viele gegen sie gerichtete Aufzeichnungen, die philologische und historische Dinge betreffen. Vgl. XVI, 55, wo die Lektüre klar verzeichnet wird, und XVI, 51 ff. Im Jahre 1817 nennt er das Schlegelsche Buch eins der gefährlichsten Bücher: es enthalte keinen einzigen ganz falschen, aber auch nicht einen ganz wahren Satz. XVIII, 80.

[3]) A. a. O. S. 9.

[4]) A. a. O. S. 25, 29—30.

[5]) A. a. O. S. 104.

Lustspiel hinaus ins Allgemeine. Und diese Zustimmung h
ihren sehr erklärlichen Grund. Schlegel hatte sich nämli
bei seiner Lustspieltheorie an ein Gesetz Corneilles ang
schlossen, den er sonst bekämpft — ohne hier freilich Co
neilles Namen zu nennen. Nun sind es die Discours sur
tragédie von Corneille, die Grillparzer, wie sofort zu ersehe
sein wird, zu der Beibehaltung der Einheiten bestimmten, de
aus ihnen entnimmt er seine Hauptbegründung. Ein äußer
Zeugnis für die Lektüre dieser Discours besitzen wir nich
Bei der hohen Verehrung, die Grillparzer dem französische
Dramatiker zollte, bedarf es auch kaum eines solchen, um d
Kenntnis seiner Dramaturgie schon von vornherein als gesiche
anzunehmen.

Im dritten der Discours („Sur les trois unités") hat
Corneille ausgeführt: La liaison des scènes qui unit toutes le
actions particulières de chaque acte l'une avec l'autre est u
grand ornement dans un poème et qui sert beaucoup à forme
une continuité d'action par la continuité de la représentation.[1]
Lessing hatte diese Stelle in seiner Dramaturgie übersetzt un
dabei die Hauptformel „continuité d'action" mit „Stetigkeit de
Handlung" wiedergegeben.[2]) Und mit denselben Worten b
gründete nun Grillparzer, wie wir hörten, seine Meinung vo
der Vorteilhaftigkeit der Einheiten. Es ist also ganz de
Standpunkt des Corneille: Die Einheiten sind zwar nicht al
solut notwendig, bilden aber doch einen wesentlichen Schmuc
des Dramas, indem sie der Handlung eine vorzügliche Stetig
keit geben und so das Dramatische der Wirkung ungemei
befördern.

Jegliche Freiheit in der Behandlung der Einheiten abe
hatte Corneille dem Lustspieldichter abgesprochen: Je ne pens
pas que dans la comédie le poète ait cette liberté de dresse
son action par la nécessité de la reduire dans l'unité de jou
Aussi la différence est assez grande entre les actions de l'un
et celles de l'autre: celles de la comédie partent de personne
communes et ne consistent qu'en intrigues d'amour et en fou

[1]) Œuvres. Paris 1884. Tome cinquième. S. 204.
[2]) Hamb. Dram. a. a. O. IX, 375.

series qui se développent si aisément en un jour qu'assez souvent chez Plaute et chez Térence le temps de leur durée excède à peine celui de leur représentation: mais dans la tragédie les affaires publiques sont mêlées d'ordinaire avec les intérêts particuliers des personnes illustres qu'on y fait paraître; il y entre des batailles, des prises de villes, de grands périls, des révolutions d'États, et tout cela va malaisement avec la promptitude que la règle nous oblige de donner à ce qui se passe sur la scène.[1]) Auf diese Gesetze geht offenbar Schlegels Lehre von der Beibehaltung der Einheiten im Lustspiel zurück, und Grillparzers Meinung, man müsse die Einheiten besonders bei einer Handlung wahren, die mehr im Innern des Hauses als einer politischen Außenwelt vor sich geht, steht ganz deutlich mit Schlegel, nicht direkt mit Corneille in Zusammenhang; denn das Moment von dem „Innern des Hauses" hatte ja Schlegel, nicht Corneille, der es nur andeutete, ausgeführt, und das stimmt auch dazu, daß die ganze Aufzeichnung Grillparzers eben in offenbarem Anschluß an die Lektüre der Vorlesungen Schlegels entstanden ist.

Aus dieser Aufzeichnung entwickelte sich aber eine andere, die den unmittelbaren Zusammenhang mit Corneille ganz deutlich erkennen läßt. Hatte Grillparzer bisher zwischen Handlungen unterschieden, die mehr im Innern und solchen, die mehr außerhalb des Hauses sich abspielen, ohne daß er an eine Unterscheidung von Lust- und Trauerspiel dabei dachte, so kam er doch in Zukunft dazu, genau wie A. W. Schlegel, die im Innern des Hauses vor sich gehenden Handlungen nur dem Lustspiel zuzuerkennen (was mit seiner stärker werdenden Abneigung gegen das bürgerliche Trauerspiel zweifellos zusammenhängt). Und so schrieb er denn im Jahre 1850 eine Lehre nieder, die sich mit der von Corneille sehr nahe berührt, während ein unmittelbarer Zusammenhang mit Schlegel nicht mehr zu erkennen ist: In keinem Lustspiele kann der letzte Akt vier Monate nach den früheren spielen. Im heroischen Trauerspiele geht das an. Dort ist die Einheit der Zeit eigentlich die Zeitlosigkeit; über der Großartigkeit der Ereig-

[1]) Second Discours S. 200—201.

nisse gibt man auf den Zeitverlauf gar nicht acht. Im Lustspiel aber ist jedes Abbrechen eine Lücke, und Lücken darf kein Kunstwerk haben.[1]) Mit der „Großartigkeit der Ereignisse" Schlachten, Einnahmen von Städten, großen Gefahren, Staatsumwälzungen hatte ja auch Corneille die gleiche Ansicht begründet. Doch war er natürlich nicht so weit gegangen, die Zeitlosigkeit als die eigentliche Einheit zu bestimmen.

Auch Grillparzer hat bald die Unhaltbarkeit dieser Lehre eingesehen, worauf er wieder zu seiner früheren Ansicht zurückkehrte, welche die Einheiten im Sinne Corneilles auch über das Trauerspiel, eben die Form des Dramas überhaupt erstreckt wissen wollte. Diese Rückkehr aber wurde durch die Erkenntnis bewirkt, daß auch die Einheiten eine notwendige Konsequenz aus der Gegenwartsform des Dramas sind, und so geht auch diese schon weit früher entstandene Anschauung durch das Tor der durch Goethe gewonnenen Einsicht hindurch: Das Drama ist eine Gegenwart. Das geschah in der Selbstbiographie des Dichters: Die Einheit des Ortes hängt mit der Einrichtung der alten Theater zusammen und wird nur bedeutend, wenn sie mit der Einheit der Zeit zusammenfällt. Diese aber ist höchst wichtig. Die Form des Dramas ist Gegenwart, welche es bekanntlich nicht gibt, sondern nur durch die ununterbrochene Folge des nacheinander Vorgehenden gebildet wird. Die Nichtunterbrechung ist daher das wesentliche Merkmal derselben. Zugleich ist die Zeit nicht nur die äußere Form der Handlung, sie gehört auch unter die Motive: Empfindungen und Leidenschaften werden stärker oder schwächer durch die Zeit. Wenn ich den Zuseher zwinge, die Stelle des Dichters zu vertreten und durch Reflexionen und Rückerinnerungen die weit entfernten Momente aneinander zu knüpfen (man denke an die im gleichen Werke stehende Lehre von der Fehlerhaftigkeit der Trilogie), so verliert sich jene Unmittelbarkeit der Wirkung, welche die Stärke derselben bedingt und das Charakteristische des gegenwärtig Wirkenden ist. In die aufnehmende Empfindung kommt dadurch etwas Willkürliches, das dem Gefühl der Notwendigkeit ent-

[1]) XVIII, 111—112. Vgl. dazu 138, 153.

gegengesetzt ist, welche die innere Form des Dramas ausmacht, wie die Gegenwart die äußere. Das Drama nähert sich dem Epos.[1])

In seinem angehängten Grunde von der aufnehmenden Empfindung berührt sich Grillparzer mit seinem Landsmann Heinrich von Collin, und hier liegt vielleicht mehr als ein nur zufälliger Zusammenhang vor. Die ästhetischen und dramaturgischen Studien Collins waren 1813 in seinen gesammelten Werken erschienen, und es ist kein Zweifel, daß Grillparzer auch von diesen Schriften seines noch über den Tod hinaus sehr gefeierten Landsmannes Kenntnis genommen hat. Nun ging Collins theoretisches Bestreben dahin, die Lehren Lessings und Schillers mit denen der Franzosen zu vereinen. Das gleiche Streben können wir schon jetzt auch in Grillparzers Dramaturgie wahrnehmen. Doch sind die einzelnen Bestandteile bei beiden so wesentlich verschieden, daß ein allgemeiner Zusammenhang ausgeschlossen erscheint. Dagegen berühren sie sich sehr eng in der Frage der Einheiten. In einem Aufsatz „Über die Einheit des Ortes und der Zeit im Drama“[2]) verteidigt Collin diese Einheiten mit warmen Worten und gibt als wesentlichen Grund ihrer notwendigen Bewahrung eben die „Stetigkeit der Empfindung“ an, die auch Grillparzer schließlich zur Begründung seiner Lehre heranzog. Man muß sich aber auch gerade hier an die bereits erwähnte, sehr wichtige Erscheinung erinnern, daß sich Grillparzer in seiner Hochschätzung der französischen Dichtung einer Wiener Tradition angeschlossen hat, deren Hauptvertreter eben Heinrich von Collin war.

Was nun das Verhältnis von des Dichters Theorie zu seiner eigenen Praxis betrifft, so ist zunächst hinsichtlich der Einheit des Ortes festzustellen, daß Grillparzer sie nirgends — bis auf die Sappho — streng beobachtet hat.

In der Ahnfrau bewahrt er sie bis zum fünften Akte; der letzte aber ändert den Schauplatz, wie schon die der „Regel“ huldigenden Tragiker des 18. Jahrhunderts, z. B. Weiße, es

[1]) XIX, 109.
[2]) Werke Bd. V.

öfter so machten, und ist in sich noch einmal geteilt. Freilich kann auch hier noch von einer Einheit die Rede sein, indem die drei verschiedenen Orte innerhalb des Schloßbereichs liegen.

Die Sappho spielt durchgängig an einem Platze, was wohl der klassischen Haltung des Stückes zu Liebe geschehen ist.

Mit dem Goldenen Vließ betreten wir die Zeitperiode, in der jene erste Niederschrift des Dichters von den Einheiten entstand. Das Streben, die Einheiten möglichst zu wahren, ist ganz deutlich erkennbar. Der einaktige Gastfreund spielt an einem Orte. Nichtsdestoweniger wechselt in den Argonauten mit dem dritten und vierten Akt der Schauplatz, und jeder Akt ist durch eine Verwandlung geteilt. Doch sind diese Verwandlungen meist derart, daß beide Orte dicht nebeneinander liegen und die Personen mit unmittelbarer Zeitfolge von einem zum andern gehen, wie von dem Platz vor dem Turm in den Turm, vor dem Zelt ins Zelt, aus der Höhle vor die Höhle etc. Noch deutlicher tritt das Bestreben nach der Einheitsbewahrung in der Medea hervor. Hier spielen die drei letzten Akte an einem Orte, nur der letzte hat eine Verwandlung. Und auch in den ersten Akten die gleiche Erscheinung: vor Korinth, in Korinth, Halle in Kreons Burg, Vorhof von Kreons Burg etc. —

Anders ist das nächste Drama, der Ottokar, geartet. Hier macht sich der Einfluß Shakespeares auch in dem häufigen Wechsel der Szenerie bemerkbar. Der Ottokar erreicht im ganzen die Zahl von 12 Orten und wird nur vom Bruderzwist erreicht, von der Libussa mit 15 übertroffen (hier wie auch sonst wird die Wiederkehr des gleichen Ortes mitgerechnet). Innerhalb des Aktes weist Ottokar die Höchstzahl von 4 Verwandlungen auf (Libussa und Bruderzwist 3). Auch liegen die Orte selbst innerhalb des Aktes weit auseinander. Von einer Einheit ist hier also gar nicht die Rede. —

Der „Treue Diener“ ist wenigstens auf den Schauplatz einer Stadt und des vorliegenden Landes beschränkt, wenn er auch 9 verschiedene Orte aufweist, und zwei Akte durch je 2 Verwandlungen in 3 Teile eingeteilt sind. Hier begegnen wir wieder der gleichen Erscheinung: aus Bankbans Hause geht es vor das Haus, dann in die verschiedenen Räumlich-

:eiten des Königsschlosses und endlich vor die Stadt. Im deellen Sinne ist also die Ortseinheit immerhin gewahrt. —

Anders wieder in Des Meeres und der Liebe Wellen, Traum ein Leben und Weh dem, der lügt. Sie erreichen die Zahl 7, 7, 9 und zwei Verwandlungen innerhalb des Aktes. Die Orte liegen dabei oft weit auseinander, so diesseits und enseits des Hellespontes (Der Traum ein Leben nimmt naturgemäß eine Ausnahmestellung ein, da der Wechsel des Schauplatzes hier ein notwendiges Kunstmittel zur Wahrung des Traumcharakters bedeutet), in Franken und im Rheingau. Also auch das Lustspiel macht keineswegs eine Ausnahme, wie des Dichters (spätere) Theorie es verlangte. Doch muß auch bemerkt werden, daß die Handlung dieses meisterlichen Lustspiels sich nicht im „Innern des Hauses“ vollzieht, sondern ebenso wie die Tragödien in einer „politischen Außenwelt“ sich abspielt. Doch liegen auch in den drei letztgenannten Dramen die Orte, wo es nur irgend angeht, dicht beieinander.

Die Libussa erreicht, wie bereits gesagt, das Höchstmaß der Verwandlungen. Auch liegen die Orte hier nicht unmittelbar nebeneinander; ähnlich verhält es sich im Bruderzwist, während die Jüdin von Toledo deutlich das Streben erkennen läßt, wenigstens innerhalb der Akte die Ortseinheit zu wahren. Nur im zweiten Akte findet eine Verwandlung statt, und hier geht der König unmittelbar von dem Platz vor dem Gartenhaus in das Gartenhaus selbst hinein.

Das Gesamtresultat also ist: Mit Ausnahme der Sappho hat Grillparzer sich nirgends streng an die Einheit des Ortes gehalten, selbst innerhalb des Aktes Verwandlungen eintreten lassen, die im Ottokar die Zahl 4 erreichen. Doch ist das Bestreben ganz deutlich, wo es angeht, die verschiedenen Orte möglichst nah aneinander zu rücken und auf diese Weise eine gewisse Einheit zu erzielen. Aber auch dies Bestreben legt dem Dichter keine Fessel auf, und wo es die Behandlung des Stoffes erfordert, läßt er das Drama zwanglos an weit auseinander liegenden Orten spielen.

Damit ist nun bereits ausgesprochen, daß Grillparzer auch die theoretisch geforderte Einheit der Zeit keineswegs im Sinne der Franzosen beobachtet haben kann. A. Lichtenheld

hat in seinen Grillparzer-Studien[1]) die Einheit der Zeit in Grillparzers Dramen eingehend untersucht und kam zu dem Resultate, daß Grillparzer sie nicht im klassischen Sinne bewahrt hat, wohl aber im Sinne Lessings, der in seiner Emilia Galotti die Ereignisse möglichst zusammendrängte, damit die scheußliche Tat Marinellis an zwingender Notwendigkeit gewinne. Und in diesem Sinne, nur weit kunstvoller, findet sich die Zeiteinheit bei Grillparzer verwendet, nicht daß die Handlung sich zwischen Sonnenaufgang und Untergang oder in 24 Stunden abspielt, wohl aber so, daß gerade eine tiefere Auffassung das eine der in Betracht kommenden Stücke, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, als Muster hinzustellen berechtigt ist, wie von jener sonst so äußerlichen Observanz der künstlerischste Gebrauch zu machen sei.

In den Argonauten werden, wie in der Herotragödie, die 24 Stunden fast um das Gleiche überschritten. Auf den Raum nicht eines Tages sind zusammengedrängt der Gastfreund und die Argonauten, etwas länger spielen Sappho und Medea. Unter diesen Dramen, welche der klassischen Zeiteinheit am nächsten kommen, fehlt also — wohl nicht zufälligerweise — keine der antiken Tragödien. Am deutlichsten lassen die Ahnfrau, Sappho und die Herotragödie des Dichters Absicht erkennen, mit Hilfe zwar nicht der Zeiteinheit im streng klassischen Sinne, aber doch des allerraschesten, ununterbrochenen Ablaufes der Handlung im beschränktesten Zeitraume das Ende der Heldin herbeizuführen und erklärlich zu machen. So wich z. B. Grillparzer in seiner Behandlung der Herosage von der Überlieferung ab, wie sie noch in Schillers Ballade gewahrt ist, den Verkehr der Liebenden einen vollen Monat dauern zu lassen, und konnte so die Motivierung für den Tod der Hero, die sich in seinem Drama ja nicht ins Meer stürzt, in der Häufung der Aufregungen, dem plötzlichen Sturz aus tiefstem, innerm und äußerm Frieden in Leidenschaft und aufwühlende Ereignisse binnen wenigen Stunden finden. Wo es einer solchen Motivierung nicht bedurfte, ist auch die Zeiteinheit — außer den antiken Dramen — weit weniger

[1]) Wien 1891. I.

eobachtet worden. So im Ottokar, obwohl die an sich weit useinander liegenden Ereignisse, so eng es nur anging, zuammengedrängt wurden.[1]) Auch die von Lope de Vega meist eeinflußten Dramen, Der treue Diener, Der Bruderzwist, Die üdin, erstrecken sich über Tage und Wochen, wenngleich uch hier die Begebenheiten so schnell aufeinander folgen, wie s die gewählte Fabel eben zuließ.

Wir haben somit naturgemäß das gleiche Resultat wie ei der Behandlung der Ortseinheit: möglichste Zusammenlrängung, aber doch volle Freiheit, wo es gilt, Unwahrscheinichkeiten zu vermeiden (Lichtenheld gibt dafür ein treffendes Beispiel aus der Medea) und dem Stoffe in jeder Weise gerecht u werden. Theorie und Praxis also decken sich hier keinesvegs, und zwar haben wir die umgekehrte Erscheinung wie ei Lessing vor uns. Lessing verwarf die Einheiten und beobachtete sie in seinen Werken, Grillparzer fordert die Einleiten und bewahrt sie in seinen Dichtungen nicht. Wohl ber läßt auch seine Dichtung das Ideal der Ästhetik erkennen, ndem sie sich bemüht, ihm so nah wie nur möglich zu kommen, ind so ist hier der Einfluß der französischen Dramaturgie und Dramatik in Grillparzers Ästhetik wie Dichtung deutlich wahrzunehmen.[2])

Die Einheit der Handlung.

Was den bisher behandelten Anschauungen Grillparzers als treibendes und gestaltendes Motiv zugrunde lag, ist der unverkennbare Versuch, die dem romantischen Drama eigentümlichen Lebens- und Wirklichkeitselemente mit den Formprinzipien des klassischen Dramas unter einer höheren Einheit zu verschmelzen, und diese Einheit ist der unumstößliche Fundamentalsatz seiner Dramaturgie: Das Drama ist eine Gegenwart.

---

[1]) Vgl. König Ottokars Glück und Ende. Eine Untersuchung von Alfred Klaar. Leipzig 1885.

[2]) Der Einfluß der französischen Dramaturgie und Dramatik auf Grillparzer ist bisher noch nicht hinreichend untersucht worden. In Formen und Motiven seiner Dichtungen lassen sich deutlich Einwirkungen wahrnehmen.

Dieser Versuch, der sich, wie meine Abhandlung nachweisa wird, durch die gesamte Dramaturgie des Dichters verfolge läßt, ihr das charakteristische Gepräge aufdrückt und geradez das Lebensprinzip wird, aus dem heraus sie sich nach alle Seiten hin bildet und gestaltet, findet seine vollgültige E klärung in der Jugendbildung des Dichters, wie sie die Ei leitung darzustellen versuchte. Dort wurde bereits darauf hi gewiesen, daß Schreyvogels Sonntagsblatt im Anschluß an di Wiener Literaturentwicklung die höchste Verehrung für di Engländer und Spanier mit dem energisch geführten Kam für das mit Unrecht mißachtete französische Drama in sich un seinen Tendenzen vereinigte, womit es bestimmend auf de jungen Grillparzer eingewirkt hat. Es war nur natürlich, da die Prinzipien, welche dem englisch-spanischen Drama eine seits und dem französischen Drama anderseits zugrunde liege und ihr Wesenbestimmendes ausmachen, miteinander in Strei geraten mußten, was dann den Versuch einer Versöhnung e forderlich machte, ohne daß ein solches Streben immer mi bewußter Absicht in Wirklichkeit umgesetzt wurde. In Schrey vogels dramaturgischen Anschauungen ist ein ähnlicher Versuc nicht wahrzunehmen. Der für die Öffentlichkeit arbeitend Dramaturg wußte sich wohl vor den Widersprüchen zu hüte die ein solches Streben notwendigerweise erzeugen mußte, wen es weitgehend und energisch wirksam war. Grillparzer schrie seine Gedanken, Kritiken und Studien nieder, ohne an di Veröffentlichung zu denken und ohne sie systematisch durcl zuarbeiten. Da durften und mußten in ihnen mannigfach Widersprüche entstehen, je nach den Eindrücken, unter welche der Dichter sie niederschrieb.

Bisher freilich konnten sich die von den verschiedene Gattungen des Dramas abgeleiteten Prinzipien wohl miteinande vertragen, weil sie einem Zwecke — der dramatischen Gegen wartsform — dienstbar waren und in ihrer Wesensverschieden heit keine an sich kontrastierten Begriffe darstellten, welch als solche einer Versöhnung unter einem höheren Begriffe be dürften. Ganz ohne weiteres aber kann doch die Zusammen schließung nicht erfolgen. Die Franzosen wahrten die Gesetz der Einheiten, indem sie oft dramatische Handlung durcl

ɔische Erzählung ersetzten. Nur so wußten sie der Schwierig-
eit des Gesetzes beizukommen. Die Engländer und Spanier
ahrten die stetig bewegte dramatische Handlung, indem sie
as epische Überspringen von Zeit und Ort an Stelle der dra-
ıatischen ununterbrochenen Entwicklung setzten. Beide Kunst-
rinzipien also, die Wahrung der Einheiten und der stets
ewegten Handlung, müssen in ihrer bisherigen Verwendung
iner Wandlung und Annäherung unterliegen, wenn der Dra-
ıatiker dem Wesen beider Elemente gerecht werden will und
atsächlich in seinem Drama das nur Dramatische, die Gegen-
7art hinzustellen sucht.

Das Gesetz von der Einheit der Handlung freilich ist
.em klassischen wie dem romantischen Drama eigentümlich.
Ls ist aber verschiedener Auslegung fähig. Vorausgeschickt
ei, daß Grillparzer dem Lustspiel eine spezielle Einheit zu-
;ewiesen hat, und zwar ist hier wieder der unmittelbare Zu-
ammenhang mit Corneille deutlich zu erkennen. Corneille
ıämlich hatte ausgeführt: Je tiens . . . que l'unité d'action
onsiste dans la comédie en l'unité d'intrigue . . . Ce n'est
ɔas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs intri-
ques . . . pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans
l'autre . . [1]) Und so sagt nun auch Grillparzer im Jahre 1850
von einem Preislustspiel: „Die Grundsätzlichen haben eine
zweifache Intrigue, nicht aber eine Doppelintrigue, wo zwei
nebeneinander herlaufen, was sehr gut angeht, sondern zwei,
die hintereinander kommen und sich ablösen. Nun kann ein
Lustspiel zwanzig Intriguen als Mittel zu demselben Zwecke
haben . . . . aber zwei, das hebt die Einheit des Stückes auf.“ [2])

Der Unterschied von der Lehre des Corneille besteht also
nur darin, daß Corneille mehrere Intriguen unter der Bedingung
zuließ, wenn man notwendig von einer in die andere fällt, was
also doch immer ein Nacheinander voraussetzt, wenn es auch
ein Auseinander darstellt. Grillparzer aber läßt nur dann eine
Mehrzahl von Intriguen gelten, wenn sie alle als Mittel zu
demselben Zwecke dienen. Und diese Umwandlung der Theorie
von Corneille bedeutet eine Annäherung an seine allgemeine

[1]) Troisième Discours. S. 202.
[2]) XVIII, 120.

Ansicht von der Einheit einer dramatischen Handlung; denn Corneilles Lehre, daß die Einheit der Tragödie in der Einheit der Gefahr bestehe, hat Grillparzer natürlich nicht mitmachen können. Und darin schloß er sich durchaus den Worten des Aristoteles an, wenn er die Einheit der Handlung nicht eben in der Einheit der Hauptperson erblicken wollte. So zerfällt ein Drama Lope de Vegas trotz der Einheit der Hauptperson ziemlich undramatisch in drei abgesonderte Begebenheiten.[1] Vielmehr hat Grillparzer für das alte Aristotelische Gesetz eine recht eigentümliche und ziemlich weitherzige Ausdeutung gefunden. Byrons Falieri, so schreibt der Dichter im Jahre 1821, ist zu schwankend, zu wenig fest. Wenn auch solche Charaktere keineswegs für die Tragödie unverwendbar, im Gegenteil von der höchsten Wirkung sein können, muß doch außer ihm etwas Feststehendes sein, was den Kern des Ganzen ausmacht und ihm Haltung gibt. Byron hat versäumt, den Staat von Venedig und sein Verfassungssystem als einen solchen Mittelpunkt hinzustellen, was doch so sehr im Wege lag, und nun fehlt dem Ganzen die dramatisch begründete Haltung, dasjenige, was die eigentliche Aristotelische Einheit der Handlung ausmacht.[2])

Zu dieser eigenartigen Auslegung des Gesetzes scheint Grillparzer durch die berühmten Abhandlungen Goethes über den Hamlet im Wilhelm Meister angeregt worden zu sein. Im Hamlet liegen ja die Dinge ganz ähnlich wie im Falieri. Auch hier ein schwankender, unfester Charakter, in dem die Einheit des Dramas nicht begründet sein kann. Und so erklärte denn auch Goethe genau wie Grillparzer und bei gleicher Gelegenheit: Es ist tadelnswert, daß in diesem Drama, in dem der Held keinen Plan hat, so viele Umstände und Begebenheiten sind, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit auf das äußerste schaden und höchst fehlerhaft sind. Es müßte ein fester Punkt in all der Planlosigkeit und Bewegung herausgearbeitet werden. Wilhelm Meister schlägt dazu die „Unruhen in Norwegen“ vor.[3]) —

---

[1]) XVII, 190. Vgl. Aristoteles, Poetik, Kap. 8.

[2]) XII, 88.

[3]) Wilhelm Meisters Lehrjahre. Buch 5, Kapitel 4.

Die vielleicht durch Goethe gewonnene Erkenntnis ist nicht
ne Fortwirkung auf Grillparzer geblieben, was gleichzeitig
weist, daß er sie keineswegs etwa nur auf Dramen be-
hränken wollte, die einen schwankenden Charakter zum
elden haben. Gleich im nächsten Jahre — 1822 — wird es
einem Fragment ganz deutlich, wie er in seinem eigenen
haffen solch einen festen Punkt herauszuarbeiten bemüht ist.
s handelt sich um den Plan zu einem Drama „Kaiser Albrecht",
d hier schreibt Grillparzer, nachdem er sich eine Anzahl
n geplanten Charakteren verzeichnet hat: „Der Mittelpunkt
s Ganzen die Königin Agnes von Ungarn. Sie soll eigent-
ch in einem Brennpunkt vereinigen, was teilweise zugleich
e Haupttriebfeder jedes einzelnen und die Atmosphäre des
nzen Stückes sein soll: das Gefühl des neuen Hauses, das
ch mit einem Male auf einen hohen Gipfel gedrängt sieht, und
s keinen Wunsch kennt, als sich zu erhalten, zu heben —
tius." —[1])

Grillparzer selbst hat nun ein Drama geschaffen, in dem
er Held ein schwankender, tatscheuer, haltloser Charakter
t: Kaiser Rudolf im Bruderzwist. Hier ist das Bestreben
es Dichters ganz deutlich, außerhalb dieses Charakters nach
inem festen Punkte zu suchen und ihn stark zu beleuchten,
er die Aristotelische Einheit der Handlung ausmacht. Es
ind die überall im Lande entstehenden Kämpfe und Unruhen,
elche den langen schweren Krieg vorahnen lassen, der dreißig
ahre dauern sollte. Das drohende Gespenst dieses Krieges
t die Einheit des Stückes, in welchem der Held keinen Plan
at. Hier decken sich Theorie und Praxis.

In andern Dramen ist es ein streng beharrlicher, konserva-
iver Charakter, der als Vertreter des Staats- und Ordnungs-
edankens gegenüber einem fortstürmenden, revolutionären,
enn auch nicht tatscheuen, so doch unberechenbaren Charakter
ie Einheit des Stückes wahrt: so Kaiser Rudolf gegenüber
König Ottokar, Bankban gegenüber Herzog Otto, der Graf von
Lara gegenüber König Alphons. Sie bilden einen festen, un-
errückbaren Punkt, in dessen Angreifen und Verteidigen die

[1]) XII, 93.

Handlung besteht, in dem sie ihre dramatisch begründet Haltung hat. Sehr ähnlich ist es in „Des Meeres und de Liebe Wellen". Hier ist der Priester, die Verkörperung de Pflicht, ein fester Fels in den Wellen des Meeres und de Liebe, die auf ihn heranstürmen und an ihm zerschellen. I seiner großartigen Trilogie hat Grillparzer selbst „den geistig Mittelpunkt" klar herausgehoben: eben das goldene Vlie „das sinnliche Zeichen des Wünschenswerten, mit Begier Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen," um das aller Kampf u Streit sich dreht.[1]) —

Dem Lustspiel hat ja nun Grillparzer eine spezielle Ei heit zugewiesen. „Weh dem, der lügt" aber gehört nicht z den Intriguenlustspielen, in denen nach Corneille-Grillparz die Einheit in der Intrigue liegt. Vielmehr ist es auch z den Dramen zu rechnen, welche in einem festen Charakter, de beharrlichen Vertreter eines Prinzips ihre dramatisch begrü dete Haltung haben. Es ist der Bischof Gregor, der mitte in all dem Aus- und Abweichen von dem ewigen Ideale, de bewußten und unbewußten Lügen der Welt das feststehend Ideal der Wahrheit vertritt und so den Einheitspunkt de Stückes bildet. —

Darin beruht nun ein großer Unterschied des Epos u Dramas, das eben das Drama in einen Mittelpunkt zusamme geht, daß jedes kleinste Teilchen auf ihn Bezug haben mu während das Epos von einem Mittelpunkt ausgeht und na allen Seiten sich breitet und dehnt. Damit ist das Verhältn bereits bestimmt, in dem in ihnen das Einzelne zum Ganzen steh im Epos ist es nur das des Teiles zum Ganzen, im Dran aber das von Mittel zum Zweck. In einem Briefe an Goeth den Grillparzer damals noch nicht gekannt haben kan als er diese Unterscheidung — 1819 — niederschrieb,[2]) h Schiller ganz die gleiche Sonderung vorgenommen: D epischen Dichters Zweck liegt schon in jedem Punkt sein Bewegung . . . während der tragische Dichter unsere Tätigk nach einer einzigen Seite richtet und konzentriert. Im Dran kann und darf etwas als Ursache von was anderem da sei

[1]) XVIII, 186—187.
[2]) XV, 90.

n Epos muß alles sich selbst um seiner selbst willen geltend ıachen.[1])

Der gleiche Gedanke lag nun schon der Lehre des ristoteles zugrunde, als er das Drama im Gegensatz zum pos auf das Wesentliche und Notwendige beschränkte.[2]) eitdem war unbedingteste Konzentrierung ein Hauptgesetz ller dramaturgischen Theorien wie alles dramatischen Schaffens eblieben. Corneille und Diderot verlangten so gut wie Lessing,[3]) chiller[4]) und Goethe[5]) die strengste Vermeidung alles Überlüssigen, Beschränkung auf das Notwendige als die erste Eigenchaft eines Dramatikers. Der Tradition des Gesetzes mußte uch Grillparzer sich fügen. Konzentrierung ist das Hauptrfordernis eines Dramas. Nicht eine einzige überflüssige Szene, icht ein einziger entbehrlicher Charakter darf in der Kompoition des Dramas stehen bleiben. Ja, ein jedes Wort muß eine nverkennbare Richtung nach dem Zwecke des Stückes oder ler Szenen haben. Bei Goethe ist das nicht der Fall. Daher ann ihn auch Grillparzer keinen dramatischen Dichter nennen.[6]) Ebenso ist Zedlitz ein Epiker, kein Dramatiker, weil er die nverwandte Rücksicht aufs Ganze nicht kennt, welche das rste Erfordernis des tragischen Dichters ist.[7]) Alles Zweckose ist undramatisch.[8]) Der innere Zusammenhang des Dramas esteht darin, daß jede Szene ein Bedürfnis erregen und jede ines befriedigen muß.[9]) Gleicht das Epos dem See, dessen Teile ruhig nebeneinander liegen und in ihrer Gesamtheit ich zum Ganzen runden, so ist das Drama ein Strom, in dem eder kleinste Tropfen nach einem Ziele hin drängt und stürzt. Uhlands Dramen gleichen dem See, nicht dem Strome.[10]) Man

---

[1]) An Goethe, 21. April 1797.
[2]) Poetik, Kap. 17, 18.
[3]) IX, 256; X, 144 u. öfter.
[4]) An Goethe, 2. Oktober 1797.
[5]) Eckermann, 13. April 1823.
[6]) XVI, 148—149. XVIII, 57.
[7]) XVIII, 138—142.
[8]) XVI, 148, 149, 167. Vgl. die spanischen Studien.
[9]) XV, 102.
[10]) Foglar S. 7. Aus dem Tagebuche der Freiin von Knorr. Jahrb. V, S. 332—33.

denke an Grillparzers und Schillers Lehre: Das Epos ist Umsicht, das Drama Ansicht. Diese Unterscheidung besagt im Grunde ganz dasselbe wie das Gleichnis vom See und Strom. Liegt der See ruhig, unbewegt, in weiter Ausdehnung vor mir, so muß ich ihn umschauen, will ich sein Bild von allen Seiten in mich aufnehmen. Nach einem einzigen Punkte hin aber richtet der Strom meinen Blick. Ich sehe ihn an und gewahre seinen rastlos stürmenden Lauf, der, wie die Gegenwart, in jedem Momente ist und nicht mehr ist.

Wie die Gegenwart! Auch das Gesetz der strengen Konzentrierung konnte Grillparzer im Jahre 1839 aus der dramatischen Gegenwartsform herleiten. Nicht eine Reihe von Bildern, sondern ein Bild soll das Drama sein; man muß es überschauen können.[1]) Ganz das gleiche Gesetz hatte Aristoteles bereits aufgestellt.[2]) Daher muß der Dramatiker auch einen Stoff wählen, wo alle Strahlen in einen Punkt zusammenführen.[3]) Das haben in höchstem Maße die französischen Dramatiker, Corneille und Racine, getan, an denen Grillparzer das Gesetz strengster Konzentration, unbedingtester Unterordnung aller kleinsten Teilchen unter einen Zweck, peinlichster Beschränkung auf das Wesentliche und Notwendige wohl praktisch erlernen konnte.

Dieses Gesetz aber war nicht dazu geeignet, dem Wesen seiner eigenen Kunst und Ästhetik ganz gerecht zu werden. Es konnte seinen ausgeprägten Wirklichkeitssinn nicht befriedigen. Die unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen

[1]) Foglar S. 7.

[2]) Poetik, Kap. 24.

[3]) Foglar S. 7. Vgl. zu diesen Gesetzen auch die Bemerkung zu Jean Paul, er neige zur Miniaturmalerei. Ein Dramatiker soll aber al fresco malen, schon Goethe tut es zu wenig. XVIII, 79. Der auf die Dramatik angewendete Vergleich von Miniatur- und Freskomalerei stammt natürlich aus der berühmten Stelle der Hamburger Dramaturgie, wo Lessing die Miniatur der Franzosen mit der Freskomalerei Shakespeares vergleicht. Interessant ist es übrigens, daß Grillparzer ungefähr 10 Jahre vorher, 1810, als er die Wandlung zu Goethe durchgemacht, in sein Tagebuch schrieb, er sei durch Goethe in eine ganz andere Welt versetzt worden: „Es waren nicht mehr die zwar kräftigen, aber rauhen Pinselstriche (Schillers), da war, möchte ich sagen, keine Freskomalerei mehr, die Zartheit des Miniaturmalers hatte ich mir zum Muster genommen . . .“ Tgb. S. 30, Nr. 42.

ie sinnliche Lebendigkeit des natürlichen Geschehens, die
Grillparzer über alles liebte, mußte unter dem Zwange der
tarren Einheit, dem Gesetz der Konzentration notwendig hin-
chwinden. Kein zweiter Dramatiker der Weltliteratur hat
ieses Gesetz so völlig außer acht gelassen wie Lope de Vega,
es Dichters vergötterter Liebling. Nicht daß Grillparzer
lind dafür gewesen wäre. Er machte in jeder seiner Studien
ber ihn auf die Fülle zweckloser, überflüssiger und daher
ndramatischer Szenen und Personen aufmerksam. Da werden
äden angeknüpft, die gleich wieder zerreißen, das scheinbar
on vornherein Beabsichtigte in den Hintergrund gedrängt und
euen Beziehungen Platz gemacht. Von Konzentration, Be-
chränkung, Einheit ist nicht die Rede. Er aber bietet Leben
nd Bewegung, sinnlichen Reichtum mannigfaltiger Erschei-
ungen, wie kaum das bunte, vielgestaltige Dasein, die Wirk-
chkeit, ihn zu bieten vermag. Und das ist es, was Grillparzer
nmer von neuem berückt und fesselt. Das ist Poesie in
inem Sinne, die von den logischen Forderungen des Geistes
och ungebändigt ist und aus reinstem genialen Schaffenstriebe
eraus, wie die Wirklichkeit, wie die Natur, eine Welt von
eben und Dasein gestaltet. Grillparzer selbst gibt einmal
n sehr prägnantes Beispiel der von ihm so unendlich geliebten
annigfaltigkeit: „In dem Ganzen ist mir nichts Ingeniöses
ifgefallen, als wenn Gerardo, der den Don Antonio heraus-
fordert und nicht überflüssigen Mut hat, bei seinem Sekun-
nten, dem spanischen Hauptmann, vorläufig Lektionen im
echten nimmt. Ein so einfaches und aus der Sache ge-
mmenes Mittel, Mannigfaltigkeit in die Ereignisse zu bringen,
iß es der Beachtung und Nachahmung zu empfehlen wäre,
enn das Walten des Talentes überhaupt nachzuahmen
ünde.“[1]) —

Je mehr sich nun Grillparzer in Lope de Vega hinein-
bt, desto weniger kann ihn die starre Einheit der franzö-
schen Tragödie befriedigen. Die französischen Klassiker, so
hreibt er im Jahre 1862 nieder, haben die Einfachheit der
iechischen Stoffe nachgeahmt und nicht beachtet, daß bei

[1]) XVII, 53.

den Griechen der Chor, die Musik, der Tanz schon von selb eine Mannigfaltigkeit hineinbrachten.[1]) Geht also Lope Vega in seiner Vernachlässigung der Einheit allzuweit, haben die Franzosen sie allzusehr übertrieben. Lope de Veg eminent poetisches Schaffen mußte den hochentwickelten kün lerischen Formensinn Grillparzers abstoßen. Die künstleris vollendete Form der französischen Meister konnte seinen hoc entwickelten Wirklichkeitssinn nicht befriedigen. Nur d Vereinigung der klassischen Einheit mit der romantisch Mannigfaltigkeit kann das Ideal einer Komposition ergebe und so schreibt Grillparzer auf der Höhe seines Lebens u seiner Kunst — im Jahre 1837 — die Worte nieder: „De Gedanken festzuhalten auch in einem größern poetische Werke, ist nicht schwer, wenn man die Teile über der Idee de Ganzen vernachlässigen will. Aber mannigfaltig und lebendi bis ins kleinste sein, und dabei doch nie den Grundgedanke aus den Augen zu verlieren, das ist die Schwierigkeit."[2] Schiller hat dieses Ideal wohl angestrebt, er hält die Mitt zwischen dem Allzuengen der Franzosen und dem Allzuweite der Engländer und Spanier.[3]) Einerseits hat aber doch Shak speare seine Form nicht zum Vorteil erweitert,[4]) anderseit kann von einer bis ins kleinste gehenden Mannigfaltigkeit be ihm nicht die Rede sein. Was Grillparzers Ideal ausmacht das ist eben nichts anderes als die Vereinigung französische Einheit mit spanischer Mannigfaltigkeit, von Racines Form mi Lope de Vegas Leben.

Im Jahre 1834 hatte Grillparzer die aufschlußreiche Worte niedergeschrieben: „Ich weiß, daß ich es nie erreiche werde, nach was ich strebe in der dramatischen Poesie: da Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr voll Recht geschieht. Man wird es vielleicht nicht einmal ahne daß ich es gewollt, und doch kann ich nicht anders."[5]) Die

---

[1]) XVI, 126. Ganz den gleichen Vorwurf hat A. W. Schlegel geg die Franzosen erhoben. Wiener Vorlesungen II, 18. Vorlesung S. 33.

[2]) XV, 65.

[3]) XVIII, 74, Jahrb. I, 281.

[4]) XIII, 172.

[5]) XVIII, 160.

kleine Aufzeichnung spricht mit vollendeter Klarheit aus, wie innig hier Dichtung und Ästhetik Hand in Hand gehen. Seitdem sich zuerst im Treuen Diener der Einfluß Lope de Vegas geltend machte, ist dieser Versuch, die Einheit der Form mit der Mannigfaltigkeit des Geschehens, das klassische mit dem romantischen Prinzip zu versöhnen, dasjenige, was Grillparzers Dramen ihr ganz eigentümliches Gepräge aufdrückt. Die Art nun, wie Grillparzer Einheit und Mannigfaltigkeit miteinander zu verbinden sucht, ist sehr deutlich in seinen Dramen zu erkennen. An Lope de Vega konnte er es nicht genug bewundern, wie er es verstand, scheinbare Nebenmotive aufzugreifen und zu verwerten, wodurch er seine Dichtungen dem natürlichen Geschehen, dem sinnlichen Reichtum der wirklichen Erscheinungen nahe brachte. Lope aber gestaltete solche Nebenmotive zu selbständigen Szenen, die ihrerseits wieder zu weiteren Auftritten und Geschehnissen führten, so daß schließlich die Dinge jeglichen Zusammenhang mit der Idee des Ganzen verloren. Das konnte Grillparzers hochentwickelter Formsinn nicht dulden. Er wahrt die Einheit des Werkes, indem er keine Szene stehen läßt, die nicht in einer unverkennbaren Beziehung zum Ganzen, der Idee des Stückes, dem Gange der Handlung, der Entwicklung der Charaktere steht. Innerhalb dieser Szenen aber, die sich zu einer festen Einheit zusammenschließen, übt er Lope de Vegas Kunst. Jedes kleinste Motiv das am Wege liegt, wird aufgegriffen und weiter geführt, die Eintönigkeit der Situation durch viele kleine Ausbeugungen unterbrochen, Leben und Bewegung in die zu ganz bestimmtem Zwecke gestaltete Szene gebracht. Auf diese Weise nimmt er dem Mannigfaltigen die Selbständigkeit, wie es Lope de Vega nicht getan, und arbeitet es in die Einheit hinein, indem er Form und Leben, das Klassische und Romantische zu höherer Einheit zu verschmelzen trachtet. —

Bühne und Publikum.

Aus der dramatischen Gegenwartsform konnte Grillparzer naturgemäß auch einen Lieblingsgedanken seiner Dramaturgie herleiten, das Verhältnis des Dramas zur Bühne. Mit einem

Nachdruck wie kein zweiter unserer großen Dramatiker hat Grillparzer den Kampf gegen jedes Drama geführt, das nicht mit unmittelbarer Rücksicht auf die Bühnendarstellung geschrieben wurde. Das Drama ist eine Gegenwart und kann als solche erst durch die lebendige Aufführung ins rechte Licht gesetzt werden. All jene aus der Gegenwartsform abgeleiteten Forderungen von augenblicklicher Wirkung, Verbannung der Innigkeit und Reflexion, das stete Umsetzen alles Unsinnlichen in ein Sinnliches, das Gesetz der drei Einheiten wie der stets bewegten, lebendigen Mannigfaltigkeit das alles erhält seine volle Bedeutung erst, wenn die tote Buchform zum lebendigen Bühnenleben erweckt wird. Denn nur das, was gespielt wird, lebt, und ein gelesenes Drama ist ein Buch statt einer lebendigen Handlung.[1]) Grillparzer ging sogar so weit, den Unterschied zwischen dramatisch und theatralisch aufheben zu wollen, als er die Erkenntnis von der Gegenwartsform des Dramas gewonnen hatte. Da schreibt er 1837, die Unterscheidung zwischen Dramatischem und Theatralischem sei ganz falsch. Das echt Dramatische ist immer theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt. Das Theater ist der Rahmen des Bildes, in welchem die Gegenstände Anschaulichkeit und Verhältnis zueinander haben. Über den Rahmen hinaus sind sie nicht mehr mit einem Blick zu umfassen, die Anschauung wird schwächer und verwirrt sich, sie nimmt mehr die Form der epischen Sukzession als der dramatischen Gleichzeitigkeit und Gegenwart an.[2])

Nur einmal hat Grillparzer — 1836 — eine Ausnahme konstatiert: „Hier einer von den wenigen Fällen, wo das Theatralische und Dramatische voneinander abweicht. Dramatisch läßt sich nichts dagegen einwenden.“ Aber auch hier noch der Zusatz: „Es ist übrigens die Frage, ob es sich denn doch nicht auch darstellen ließe.“[3])

Mit Rücksicht auf die Bühne will Grillparzer den körperlichen Schmerz aus dem Drama verbannt wissen. Der Grund zeigt deutlich die Reminiszenz an Lessing. Denn

[1]) XIX, 152. Littrow-Bischoff S. 162.
[2]) XV, 91. Vgl. XV, 103 (1842) u. Otto Ludwig, Shakespearestudien S. 77.
[3]) XX, 51.

anz wie Lessing im Laokoon, so sagt auch Grillparzer: In inen Seelenschmerz kann sich der Schauspieler durch seine inbildungskraft vollkommen hineinversetzen, nicht aber auch ı einen körperlichen, so daß dieser immer als offenbare Lüge ich darstellt.[1]) Die Rücksicht auf die Bühne ist wie durch es Dichters Dramaturgie, so auch durch seine speziellen Kriiken und Studien zu verfolgen. Er preist Schillers und Ponards Rhetorik, weil sie zwar nicht den Bedürfnissen der 'oesie, wohl aber denen des Theaters völlig angemessen ist.[2]) ;r meint: Man sage nicht: es geht den Dichter wenig an, ob in Schauspieler für seine Rolle sich finde oder nicht. Denn renn das nicht geschieht, so hat der Dichter offenbar selbst :eine künstlerische Anschauung seiner Gestalt gehabt.[3]) Überaupt ist die Nichtdarstellbarkeit eines Stückes immer ein 'eichen, daß es sich der Dichter beim Schaffen nicht recht orstellen konnte. Der wahre dramatische Dichter sieht sein Verk darstellen, indem er es schreibt.[4]) Diese aus eigenster ;rfahrung geschöpfte Lehre können Lessings und Schillers ussprüche über die Art ihres Schaffens bekräftigen.[5]) Man rird aber doch noch einen Unterschied machen müssen, ob der)ramatiker die bretterne, eng begrenzte, die Wirklichkeit 'ortäuschende Theaterbühne, oder aber die wahre, unbegrenzte ınd in ihrer Idealität wirkliche Bühne der inneren Anschauung 'or Augen hat, ob er — um eine feine Unterscheidung Grillarzers zu gebrauchen — sein Werk beim Schaffen „sieht" der „schaut".[6]) Die Erfahrung aber lehrt, daß oft stark ge-

[1]) XV, 90. Lessing IX, 24.

[2]) XVI, 148, 45. Briefe S. 200.

[3]) XVIII, 110.

[4]) Briefe Nr. 45, S. 64. Foglar S. 7, XVIII, 135.

[5]) Schiller an Goethe 26. Dezember 1797. Lessing, Theatralische eiträge, IV, 75. Vgl. auch Aristoteles (Poetik, Kap. 17), der es dem Dichter um Gesetz machte, daß er sich bei der Gestaltung der Handlung und der prachlichen Ausarbeitung alles möglichst greifbar vor Augen stellte. Auch die ewegung und Stellung seiner Personen muß er sich deutlich vergegenrärtigen. Sonst wird sein Drama auf der Bühne immer einen schlechten indruck machen. Vgl. auch Hebbel, Vorwort zur Maria Magdalene. XI, 53.

[6]) Denkwürdigkeiten von Fr. Grillparzer. Nach mündlichen Miteilungen Otto Prechtlers. Von Adam Müller-Guttenbrunn. Beilage zur Allemeinen Ztg. 1882 Nr. 217 f.

schaute Gestalten den Eindruck auf den Sehenden verfehlen
und das möchte ich trotz manch gegenteiliger Behauptunge
auch von Grillparzers Dramen annehmen.

Grillparzer selbst hat einmal von Goethe im Gegensat
zu Schiller erklärt, seine Gestalten verlieren in der Dar
stellung. Seine Bildlichkeit ist für die Imagination, die An
schauung. In der Wirklichkeit, auf der Bühne verliert sic
der zart poetische Anhauch mit einer Art Notwendigkeit
während Schillers Bildlichkeit erst auf der Bühne zur volle
Geltung kommt. [1]) Man kann von Grillparzers eigenen Drame
etwas Ähnliches sagen: seine Gestalten wirken meist mehr i
der Anschauung als auf der Bühne. Es ist nicht seine Ar
die Farben so stark aufzutragen, wie Schiller es tut, und wi
es die Theaterwirkung — wenigstens bei der gewöhnliche
Bauart der modernen Theater — erfordert. Das tritt nich
nur in der äußeren Zeichnung der Charaktere und dem unendlic
natürlich gehaltenen, auf alle Rhetorik verzichtenden Dialo
deutlich hervor, sondern vor allem auch schon in der Wah
der tief innerlich sich abspielenden tragischen Konflikte un
der feinen, oft unendlich komplizierten Charaktere, die sic
niemals auf der Bühne ganz erschließen werden. Dazu komm
noch, daß die Stimmung, der Duft über Grillparzers Gebilde
und die tiefste Innerlichkeit seiner Empfindung das grell
Lampenlicht nur schwer vertragen können, daß die Bühne ei
Undefinierbares von ihnen streift, wie Staub von Schmette
lingsflügeln. Was Schlegel einmal von Goethe sagte, da
möchte ich auch von Grillparzer trotz seines scharfen Proteste
der sich wohl erklären lassen wird, behaupten: er ist ein un
endlich dramatischer, aber kein theatralischer Dichter.

Wohl hat auch er, wie er es theoretisch verlangte, de
„Effekt“ angestrebt. Aber nach eigenem, mehr als beredte
Zeugnis war ihm die Schaubühne verhaßt, und es ärgerte ih
wenn er den Theatereffekt erreicht hatte. Und doch, meint
er, hielt ihn eine innere Notwendigkeit auf diesen Bahnen. [2]
Nichtsdestoweniger haben seine Tragödien oft die Wirkun

[1]) XIX, 135. Foglar S. 32.

[2]) Tgb. Nr. 131, S. 70.

ıf der Bühne verfehlt. Er war seiner Natur nach zu fein nd still für das Theater. Es graute ihm auf der Bühne vor inen eigenen Schöpfungen. Er konnte, wie er selbst sagte, bwohl er ein Theaterdichter sei und für die Bühne schreibe, och seine Gestalten nicht in der grellen Beleuchtung sehen, ie er innerhalb seiner vier Wände in Dämmerstunden gechaut.[1]) Als „Des Meeres und der Liebe Wellen“ bei seiner rsten Aufführung keinen Erfolg gehabt hatte, gewann ein behigendes Gefühl in ihm die Oberhand, aus der Knechtschaft es Publikums und des Beifalls gekommen zu sein, nur ein Iensch sein zu dürfen, ein innerlicher, stille Zwecke verılgender, nicht mehr an Träumen, an Wirklichkeit Anteil ehmender Mensch.[2]) Daß er eine unüberwindliche Scheu vor er Öffentlichkeit nicht los werden konnte, hat er ebenfalls elbst gestanden. Und doch hat er gerade, wie kein anderer, en Kampf gegen das Drama geführt, das nicht mit Rücksicht auf Bühne und Publikum, d. h. die Öffentlichkeit, gechrieben wurde.

Schiller, der Theaterdichter par excellence, hat trotz der leichen Überzeugung, daß die Bühnendarstellung die notvendige Ergänzung der dramatischen Poesie sei, doch — vor llem im Briefwechsel mit Goethe — manch Bedenken gegen lie notwendige Rücksicht auf das Theater ausgesprochen. Er ıielt sie für eine etwas unwürdige Beschränkung der dranatischen Poesie, wie er und Goethe, was wir gleich noch ıören werden, ja auch ganz anderer Ansicht in Betreff des ?ublikums, wie Grillparzer, waren. Grillparzer hat solche Bedenken niemals geäußert, und die Erklärung dieser, meiner Meinung nach, merkwürdigen Erscheinung liegt darin, daß hinter Grillparzer dem Dichter der beste Bühnenkenner und Dramaturg, Joseph Schreyvogel, gestanden hat, der ihn treibend und anfeuernd auf die Bahn lenkte, die Grillparzer aus innerer Notwendigkeit zu gehen glaubte. Ein geborener Theaterdichter war Grillparzer nicht; zu einem solchen hat ihn Schreyvogel zu machen gesucht. Das lassen schon die Veränderungen ahnen, die er mit Rücksicht auf die Anschaulichkeit der Bühne in der Ahnfrau vor-

[1]) A. a. O. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1882, Nr. 217f.

[2]) XVIII, 191.

genommen, das läßt auch der Umstand erkennen, daß d
späteren Werke Grillparzers aus den dreißiger und vierzig
Jahren mit weit weniger Rücksicht auf die Bühne geschrieb
wurden, was keineswegs auf ein Nachlassen der Gestaltung
kraft zurückzuführen ist. Das läßt aber vor allem die völlig
Übereinstimmung der beiden Männer in ihren dramaturgisch
Anschauungen erkennen.

Hatte Grillparzer den Unterschied zwischen einem Dr
matischen und Theatralischen aufheben wollen, so hatte Schre
vogel ganz das gleiche und zwar überdies mit direkter B
ziehung auf Grillparzers Sappho getan: Einige Beurteil
sprechen dem Verfasser der Sappho kein dramatisches Talen
sondern nur Anlage zum Theaterdichter zu, welches, wie b
kannt, etwas Verächtliches ist, obwohl Sophokles, Euripide
Aristophanes, Plautus, Terenz, Shakespeare, Calderon, Corneill
Racine und Molière sich bloß deshalb einbildeten, dramatisch
Dichter zu sein, weil sie Dichter für das Theater waren.[1]
Es liegt ja in der Natur der Sache, daß Schreyvogel, der sei
Lebenswerk in der Arbeit für die Bühne erblicken mußte, mi
noch schärferen Waffen als Grillparzer den Kampf gegen da
Lesedrama und das gelesene Drama sein Leben lang geführ
hat: Ein Schauspiel ist gemacht, um auf der Bühne gesehe
zu werden. Davon hat es den Namen. Ich habe keine
Begriff davon, wie man eine gute Komödie oder Tragödie ge
schrieben haben und darüber gleichgültig sein kann, ob si
aufgeführt wird oder nicht. Außer den neueren deutsche
Dichtern (Schreyvogel denkt vor allem an Schiller und Lessing)[2]
haben auch die dramatischen Schriftsteller aller Zeiten un
Völker keinen Begriff von einer solchen Gleichgültigkeit gege
den theatralischen Erfolg ihrer Werke gehabt. Von Äschylu
und Aristophanes angefangen bis zum Gozzi und Beaumarchai
ist es nie einem dramatischen Genie eingefallen, statt für di
Bühne für die Lesekabinetts zu schreiben. Diese Erfindung
blieb unserer Zeit und unseren Landsleuten vorbehalten.[3] Von

[1] Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho. Wiener Zeitschrif
1818 Nr. 84—85.

[2] Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 69, 73.

[3] Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 1, S. 157 ff. Bd. 2, S. 71 ff.

em Zeitpunkt an aber, wo sich eine Kunst von ihrer natür-ichen Bestimmung entfernt und die Gegenprobe der praktischen Anwendung entbehrt, muß sie in das Willkürliche und endlich n das ganz Zweckwidrige ausarten.[1])

Damit ist nun schon ganz von selbst das Verhältnis des Dramatikers zum Publikum bestimmt, und es ist ganz natürlich, aß sich auch hier eine durchgehende Übereinstimmung zwischen len Ansichten des Dichters und Dramaturgen feststellen läßt. – Das Publikum, erklärte Schreyvogel, ist der natürliche Richter der theatralischen Kunst.[2]) Nicht ein gesetzkundiger Richter, meint Grillparzer, wohl aber eine Jury, die ihr Schuldig oder Nichtschuldig nach gesundem Menschenverstande und natürlicher Empfindung ausspricht.[3]) Wenn die Handlung, ehrt Schreyvogel, den Zuschauer nicht ergreift, wenn sie ihn nicht wider seinen Willen bis zum Schlusse mit fortreißt, so hat sie keine dramatische Kraft.[4]) Die Menge ist es, an deren Urteil dem Dichter etwas liegen muß. Euripides, Plautus, Shakespeare, Molière und Gozzi suchten und erhielten den Beifall der Menge.[5]) Und ganz ebenso sagte nun auch Grillparzer, der stille, zurückgezogene Poet: Das Publikum ist die beste Kontrolle für den dramatischen Dichter. Was seine Wirkung auf das Publikum verfehlt, kann kein gutes dramatisches Werk sein. Der Fehler liegt dann unbedingt im Stücke.[6])

Grillparzer hat sich hier mit vollem Bewußtsein in Gegensatz zu Goethe und Schiller gestellt, wie es eben auch Schreyvogel getan. Der Grundsatz der Klassiker, sich nur an die Gebildeten zu wenden, ist verkehrt und sehr gefährlich. Sie konnten eben an ihren kleinen Orten den Eindruck dieser

---

[1]) A. a. O. II, 72. Vgl.: Über die bisher gemachten Versuche etc. Sammler 1818, Nr. 29, 30. Herrmann, ein Heldenspiel von Fouqué. Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 83.

[2]) Gesammelte Schriften, Abt. 2. I, 162.

[3]) XVI, 27 u. öfter.

[4]) Gesammelte Schriften, Abt. 2. II, 187.

[5]) Sonntagsblatt I, 93. Vgl. Über die bisher gemachten Versuche etc.

[6]) Wartenegg a. a. O. S. 19, 21, 36. XV, 102. XVI, 27. XIII, 189. Jahrb. IV, 341.

großartigen Erscheinung „Publikum“ nie empfinden.[1]) Des Dichters höchste Aufgabe ist es, sein Werk der allgemeinen Menschennatur verständlich und empfindbar zu machen. Der unzweideutige Ausdruck der allgemeinen Menschennatur aber ist die Stimme der allgemeinen Menschheit. Ihr Symbol ist das Publikum, aus dem das Gefühl der Menschheit als Ganzes mit Ausschließung aller Individualität zum Dichter spricht. Nur das Publikum kann es dem Dichter sagen, ob er mit seiner Darstellung die allgemeine Menschennatur getroffen hat.[2]) Mit starker Ähnlichkeit des Gedankens hatte Schreyvogel gelehrt: Die Poesie, die nicht auch das Volk ergreift, ist schwerlich die rechte, gewiß nicht die rechte theatralische Poesie. Die Deutschen der jetzigen Zeit möchten gerade diejenigen Zuschauer sein, in deren Empfänglichkeit Shakespeare und Calderon selbst das, was an ihren Werken allgemeingültig und unvergänglich ist, wie in einer Gegenprobe prüfen und bewährt finden könnten. Was, nachdem es die Engländer und Spanier zu Shakespeares und Calderons Zeit ergriffen und entzückt hat, auch uns noch ergreifen und entzücken kann, muß das wahrhaft Schöne sein und wirken, solange die Kunst und die menschliche Kultur selbst nicht in einer allgemeinen Barbarei untergeht.[3])

---

[1]) XIII, 189; XVI, 27. Hier muß aber bemerkt werden, daß der junge Schiller eine ganz andere, mit Grillparzer völlig übereinstimmende Anschauung vom Publikum gehabt hat. Wie Grillparzer einen ganzen Aufsatz über das Thema schrieb: „Also nur die Künstler verderben die Kunst“ (XV, 32), so hatte Schiller einst gesagt: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat.“ Später hat Schiller eine solch hohe Auffassung vom Publikum allerdings nicht beibehalten. — Über das Wesen und die Wichtigkeit des Faktors „Publikum“ siehe jetzt die geistvolle Einleitung zu Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Lpz. 1904.

[2]) XIII, 189; XIV, 27; XV, 69. Vgl. XIX, 126; III, 147 (vox populi).

[3]) Über die bisher gemachten Versuche etc. a. a. O.

Es tritt hier somit ungemein deutlich hervor, wie Grill-
ırzer sich von den Anschauungen seines Freundes und Be-
ıters beeinflussen ließ, wenn sie auch nicht ganz seiner
ınersten Natur entsprachen. Denn wie kein eigentlicher
heaterdichter, so ist auch Grillparzer nie — mit Ausnahme
ines ersten Werkes — ein eigentlicher Volksdichter gewesen,
er, wie Schiller, das große Publikum zu packen, hinzureißen
ersteht.

Kapitel II.

Die innere Form.

Aus der äußeren Form des Dramas konnte Grillparze mit Leichtigkeit die Bestimmung der inneren Form gewinner Und wieder begegnen wir der gleichen Erscheinung: was e von Anfang an als Gesetz erkannt und aufgestellt hatte, da leitete er später aus dem Mittelpunkte, dem Lebensprinzi seiner Dramaturgie her und fügte es so dem großen Zusammen hang seiner Anschauungen ein, die sich auf diese Art zu einen System gestalteten. Im Jahre 1819 hatte er geschrieben: Da Wesen des Dramas ist, da es etwas Erdichtetes als wirklic geschehend anschaulich machen soll, strenge Kausalität. Ir Laufe der wirklichen Welt nehmen wir einen unfaßlichen Ur heber des Ganzen an und weisen das, was unserer Beschränkt heit unzusammenhängend erscheint, einem großen und unbegreif lichen Zusammenhang zu. Im Gedichte aber kennen wir der Urheber der Begebenheiten und ihrer Verknüpfung, erkenner ihn als einen unseresgleichen und sind daher wohl berechtigt anzunehmen, was in seiner Schöpfung für unsere und über haupt für die menschlich-endliche Denkkraft nicht zusammen hänge, habe überhaupt keinen Zusammenhang und gehöre dahe in die Klasse der leeren Erdichtungen, die der Verstand, vor dessen formaler Leitung sich auch die schaffende Phantasie wie jedes innere Vermögen nicht losmachen kann (wie wi schon hörten, ein Gedanke Kants), unbedingt verwirft oder die wenigstens beim Drama beabsichtigte Annäherung an da Wirkliche ganz ausschließt.[1]) Dem gleichen Gedanken begegner wir im Jahre 1825.[2]) Was er hier nun Wirklichkeit, Existenz

[1]) XV, 86.
[2]) XVIII, 188.

enannt hatte, das eben bezeichnete er im Jahre 1834 mit Gegenwart“: Die Wirklichkeit zwingt die Sinne, Kausalität en Geist, und was als Gegenwart gelten will, muß vor allem ls Ursache und Wirkung streng verknüpft sich erweisen. aher verweigert das Drama dem Zufall sein Spiel.[1]) In einer Selbstbiographie schreibt dann der Dichter mit klaren Vorten nieder: Wie die Gegenwart die äußere Form des Dramas, o ist seine innere Form die Notwendigkeit.[2]) —

Mit dieser Lehre hat sich Grillparzer wiederum einer radition eingeordnet, die, von Aristoteles beginnend, sich urch die Jahrhunderte fortpflanzte. Aristoteles hatte in seiner 'oetik die Aufgabe des Dramatikers dahin bestimmt, daß er icht das Geschehen zu berichten habe, sondern das, was gechehen kann, was nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit der Notwendigkeit geschehen muß. Darin beruht der große Jnterschied des Dichters vom Historiker, der nur berichtet, ras geschehen, nicht wie es so geschehen mußte. Deshalb ist lie Dichtung philosophischer als die Geschichte.[3]) Diese beleutsame Lehre hatten die französischen Ästhetiker, auch Corneille, freilich mit starkem Mißverstehen, übernommen. Lessing warf Corneille die Vernachlässigung des Gesetzes vor: Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen, jedes Ungefähr wird ausgeschlossen, alles, was geschieht, kann nicht anders geschehen.[4]) Naturgemäß schlossen sich auch Schiller und Goethe dieser wichtigsten dramatischen Lehre an: Der Dramatiker steht unter der Kategorie der Kausalität.[5]) Man darf dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben, niemals aber kann er tragische Situationen hervorbringen und muß daher aus dem Drama verbannt werden.[6]) —

Aus dieser Forderung unbedingtester Notwendigkeit hatte schon Aristoteles ganz von selbst die Bestimmung einer dra-

---

[1]) XV, 75.
[2]) XIX, 109.
[3]) Poetik, Kapitel 9.
[4]) Hamb. Dram. IX, 308.
[5]) Vorrede zum Fiesko. An Goethe 25. April 1797.
[6]) Über epische und dramatische Dichtung.

matischen Handlung gewonnen, wie sie sich bis zu Grillparz
hin und über ihn hinaus fortpflanzte: Die Handlung ist eine Z
sammensetzung von Begebenheiten, die durch das Gesetz d
Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit miteinander verbunde
erscheinen.[1] Diese Erkenntnis haben die Franzosen,[2] Lessing,
Schiller[4] und viele andere unendlich häufig wiederholt. Sie al
machen einen scharfen Unterschied zwischen Handlung und B
gebenheit in der Art, wie Aristoteles ihn zwischen μῦθος od
πρᾶξις und πράγματα gemacht hatte: die Handlung ist eine dur
Ursache und Wirkung verknüpfte Reihe von Begebenheite
So schreibt denn auch Grillparzer im Jahre 1822: Nicht a
die Begebenheiten, sondern ihre Verbindung und Begründun
kommt es dem Dichter an.[5] 1836 unterscheidet er scha
zwischen Handlung und Begebenheit;[6] um 1850 schreibt
von einem Drama Lope de Vegas: „Der Kausalnexus der E
eignisse ründet sich zur Handlung;“[7] während er 1841 vo
Shakespeares Julius Cäsar meinte, das Stück ende als ein
Begebenheit, statt daß es zur Handlung geworden wäre.
Soweit also schließt sich Grillparzer völlig der von Aristotel
beginnenden Tradition an.

Nun aber war die Aristotelische Unterscheidung vo
Handlung und Begebenheit (oder Geschehnis, Ereignis) vo
Batteux mit Bezug auf die Fabel noch auf eine andere A
erklärt worden, und gegen diese Lehre wendete sich Lessin
in den Literaturbriefen wie seiner Abhandlung über die Fabel
Batteux' Erklärung der Handlung, daß sie eine Unternehmun
sein müsse, die mit Wahl und Absicht geschieht, paßt nic
auf die Fabel, sondern das Drama. Diese muß außer der A
sicht des Dichters auch eine innere, ihr selbst zukommend
Absicht haben.[9] Auf Grund dieser Lessingschen Definiti

1) Vgl. Poetik, Kapitel 6.
2) Vgl. z. B. Corneille: Troisième Discours S. 208 u. öfter.
3) Hamb. Dram. IX, 343.
4) Tragische Kunst X, 35, 36.
5) XV, 92.
6) XV, 92.
7) XVII, 141.
8) XVI, 169.
9) A. a. O. VIII, 187; XII, 434.

ıannte nun Grillparzer im Jahre 1839 die Handlung ein Er-ıignis, dem Absicht zugrunde liegt. Diese Absicht kann aber ɪntweder in dem Subjekt der Tätigkeit liegen oder ihrer Tätig-ɪeit von außen entgegengesetzt werden.[1]) Um 1850 kommt ɪr noch einmal auf die gleiche Unterscheidung zurück, indem ɪr sich noch näher an Lessing anlehnt: Lope de Vega fehlt las Absichtliche, welches aber gerade das ist, was die Hand-ung von der Begebenheit unterscheidet. Diese Absicht kann ıber entweder in den handelnden Personen liegen oder in dem Dichter (dieses von Lessing angeführte Moment hatte noch 1839 gefehlt) oder in den Begebenheiten selbst.[2]) — Demnach wäre also die dramatische Handlung eine durch Ursache und Wirkung verknüpfte Reihe von Begebenheiten, denen je eine Absicht zugrunde liegt.

In diesen Definitionen fehlt nun aber noch ein wichtiges Motiv, das sich ebenfalls von Aristoteles herleitet und abgetrennt auch bei Grillparzer zu finden ist: die Verwicklung und Entwicklung oder Schürzung und Lösung des Knotens. Beide Formen des Gesetzes hat Grillparzer angewandt. Im Jahre 1841 schrieb er: „Aber warum ist denn eine Verwicklung und Entwicklung dem Drama notwendig? Weil nur unter dieser Form die Handlung jenen Grad der Lebhaftigkeit erhält, der den Eindruck der Gegenwart erzeugt.“[3])

Das Gesetz der Verwicklung und Entwicklung enthält das wichtige Prinzip des dramatischen Kampfes und Friedens in sich, wenn es auch nicht deutlich ausgesprochen ist. Das Wesen des Dramas ist der Kampf der Gegensätze und die endliche Auflösung und Vereinigung, ohne Kampf fehlt das Handlung erzeugende und fortentwickelnde Motiv. Der Kampf ist der dramatische Selbstzweck, der Inhalt dramatischer Dichtung. Daher kann eine Absicht nicht genügen, um die Begebenheit zur Handlung in ihrer Vollständigkeit zu machen. Vielmehr müssen zwei durch Absicht erzeugte Begebenheiten, d. h. Handlungen, aufeinanderstoßen, um eine dramatische Handlung zu erregen. Im Jahre 1834 notiert sich Grillparzer

[1]) XV, 93.
[2]) XVII, 110—111.
[3]) XVI, 69. Vgl. XVIII, 85, 109.

einen Ausspruch Victor Hugos: „On nomme action au théâtre la lutte de deux forces opposées", und setzt dazu: „Im ganzen genommen, ungefähr die beste Erklärung des Begriffs Handlung, die mir vorgekommen ist." [1]) Daß diese beste Erklärung nicht ohne weitere Nachwirkung auf Grillparzers Dramaturgie geblieben ist, das beweist eine Kritik über Sophokles aus dem Jahre 1840, in der sich das Bestreben deutlich erkennen läßt, all die von Aristoteles und Lessing wie Victor Hugo gewonnenen Definitionen miteinander zu kombinieren: Streng genommen ist in den berühmtesten Stücken des Sophokles keine eigentliche Handlung, insofern letztere als eine Reihenfolge gegeneinander ankämpfender, sich scheinbar im Wege stehender und endlich durch eine gemeinsame Auflösung zur Einheit gebrachter Ereignisse bezeichnet werden muß. [2])

Diese vorzügliche Definition einer dramatischen Handlung verrät übrigens mit großer Deutlichkeit die Einwirkung der Hegelschen Philosophie oder besser der Hegelschen Methode auf Grillparzers Denken, das sich trotz hartnäckigen Kampfes gegen diesen „größten Denkkünstler aller Zeiten und Völker" [3]) doch niemals der den ganzen Zeitgeist bestimmenden und beherrschenden Strömung völlig entziehen konnte. Das Grundprinzip der Hegelschen Philosophie, die Setzung von These — Antithese: Synthese, kommt in Grillparzers Definition der Handlung als Ereignis — Gegenereignis: Einheit der Ereignisse zur ausgeprägtesten Erscheinung. [4])

Indem Grillparzer das Absichtliche und die strenge Verknüpfung der Begebenheiten durch Ursache und Wirkung forderte und somit die Notwendigkeit als die innere Form des Dramas bezeichnete, mußte er notwendig mit seiner Gesamtästhetik in Konflikt geraten, welche ja gerade das Absichtlose in Lope de Vegas Dichtung über alles verherrlichte und unter

---

[1]) XVI, 143. Die Stelle steht in Hugos „Œuvres complètes" Paris 1882. Philosophie. Théâtre I, 95, 96.

[2]) XVI, 69. [3]) XVI, 13.

[4]) Wie ich ersehe, hat O. E. Lessing den Einfluß Hegels auf Grillparzer in seiner Studie: „Grillparzer und das neue Drama" sehr geistvoll behandelt, so daß mein hier sich anschließender Exkurs über das gleiche Thema überflüssig geworden ist.

:hopenhauers starker Einwirkung alles Logische, Verstandes-
äßige aus der Kunst verbannte, weil es der anschaulichen,
tuitiven Weltbetrachtung widerspricht, aus der allein alle
unst geboren werden kann. Das Wesen der beschaulichen,
instlerischen Weltbetrachtung besteht nach Schopenhauer-Grill-
ırzer im Gegensatz zur wissenschaftlichen darin, daß sie die
inge unabhängig vom Satze des Grundes isoliert für sich
ıfnimmt und wiedergibt. Es ist eine merkwürdige Konse-
ıenz, die Grillparzer aus dieser seiner ästhetischen Anschauung
:zogen hat, indem er sie auf das Drama anwendete. Vorerst
eilich nur auf das historische Drama, wobei noch innerhalb
er betreffenden Ansichten ein starker Widerspruch zu kon-
:atieren ist, der sich ebenso, wie der allgemeinere, durch den
.ampf des Klassischen und Romantischen in Grillparzers
.sthetik erklären lassen wird. —

Die Forderung der Notwendigkeit entbehrt bei Grill-
ırzer, wie wohl ersichtlich geworden, jeder tieferen philoso-
hischen Begründung; denn die, daß nur so der Eindruck einer
fegenwart erzeugt werden kann, bleibt auffällig im Äußer-
.chen stecken. Das war gerade hinsichtlich dieser wichtigen
ramatischen Lehre bei andern Theoretikern gänzlich anders
ewesen. In seiner Theodicee hatte Leibniz die berühmte
nd nachhaltige Erkenntnis ausgesprochen: Das Kunstwerk ist
in verkleinertes Spiegelbild des Weltganzen, ein Mikrokosmos,
ı dem der große Weltzusammenhang sich in kleinem, aber
ıroportioniertem Maße offenbaren soll. Von dieser tiefen Auf-
assung zeigt sich Lessing beeinflußt, wenn er in der Ham-
ıurger Dramaturgie die schönen Worte spricht: Im unendlichen
'usammenhang aller Dinge ist Weisheit und Güte, was in den
venigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Ge-
ıchick und Grausamkeit scheint. Der Dichter aber soll sein
Werk zu einem Ganzen, einem Schattenriß des ewigen Ganzen
nachen, daß wir nicht nach Befriedigung außerhalb im allge-
meinen Plane suchen müssen, sondern uns an den Gedanken
;ewöhnen, wie sich hier alles zum guten auflöst, so werde
es auch dort geschehen.[1]) (Im Zusammenhang handelt es sich

[1]) A. a. O. X, 120.

bei Lessing um die poetische Gerechtigkeit.) Unter dem deut
lichen Eindruck dieser Leibniz-Lessingschen Auffassung eine
Kunstwerks stehend, nannte Schiller das Theater einen offene
Spiegel des menschlichen Lebens, in welchem die Erscheinunge
des Lebens, die merkwürdige Ökonomie der obersten Fürsicht
die sich im wirklichen Leben oft in langen Ketten unabsehba
verliert, in kleinen Flächen und Formen aufgefaßt sind.[1]) Un
auch Grillparzer knüpfte nun an diesen Gedanken an, inde
er ihn auf das historische Drama spezialisierte, während Lessin
nur vom historischen Drama ausgegangen war. Im ganze
ist hier wohl eine größere Ähnlichkeit mit Schiller als mi
Lessing selbst wahrzunehmen: „Die Aufgabe der dramatische
und epischen Poesie gegenüber der Geschichte besteht haupt
sächlich darin, daß sie die Planmäßigkeit und Ganzheit, welch
die Geschichte nur in großen Partien und Zeiträumen erblicke
läßt, auch in dem Raum der kleinen gewählten Begebenhei
anschaulich macht“[2]) (1819—20). Auf diese Weise wird di
Leibnizsche Kunstanschauung durch die Mittelglieder Lessin
und Schiller hindurch in Grillparzers Ästhetik bemerkbar. –

Gerade beim historischen Drama aber, das auf solch
Art in seiner Notwendigkeit und Absichtlichkeit eine tiefer
philosophische Grundlage, die Begründung durch eine Idee, e
halten hatte, setzte der Widerspruch ein, wie er sich aus de
Dichters Abneigung gegen alles Logische, Absichtliche ergebe
mußte; denn von den Gesetzen der Notwendigkeit, der Ve
knüpfung durch Ursache und Wirkung, machte Grillparzer zu
erst hinsichtlich des historischen Dramas eine recht interessant
Ausnahme. „Bei Gelegenheit der vielen Mißverständnisse übe
König Ottokar“ beruft sich der Dichter auf den Unterschie
zwischen einem historischen und einem erdichteten Trauerspie
und meint im Jahre 1825: Dieser Unterschied ist kein andere
als der zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwischen Ge
denkbarkeit und Existenz, zwischen Handlung und Begeben
heit. Die Tragödie mit erfundenem Stoff hat kein höhere
Gesetz als strengste Ursächlichkeit. Da ihre letzte Aufgab
ist, einem Gedenkbaren den Schein der Wirklichkeit zu geben

[1]) Über das gegenwärtige deutsche Theater, S. W. II, 340 f.
[2]) XV, 92.

› kann sie sich nie von der genauesten logischen und psycho-
gischen Stetigkeit lossagen, und nur, was sich völlig er-
lären läßt, wird ihr zugegeben; denn ihre Aufgabe ist
[enschenwerk, und was der menschliche Verstand ersinnt,
ıuß der menschliche Verstand begreifen, allseitig und jeder-
›it verfolgen können. Das Letzte der historischen Tragödie
ber ist Gottes Werk; ein Wirkliches: die Existenz. Nur ein
'or könnte glauben, daß dem Dichter hier die Verknüpfung
on Ursache und Wirkung erlassen wäre. Aber wie in der
[atur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz
ecken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz
eider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe,
ie ein Dichter sich stellen kann. Da aber der Mensch (und
ıit Recht) dem Menschen nichts glaubt, als was der Mensch
egreift, so kann diese Art der Behandlung auch nur in rein
istorischen Stoffen mit Glück versucht werden, weil nur hier
in höherer Geist, der Weltgeist, den Begebenheiten die Ge-
rähr leistet und für die Endpunkte einsteht. Es müssen ferner
lie gewagten (scheinbaren) Inkonsequenzen eigentlich Inkonse-
ıuenzen der Natur sein, und der Zuseher muß das Gesetz der
Kausalität fühlen, wenn er es auch nicht nachweisen kann.[1]) Diese
Betrachtungen sind natürlich keineswegs nur entstanden, um
les Dichters eigenes Werk, eben den Ottokar, von den mannig-
achen Vorwürfen zu entlasten, die man ihm gemacht. Noch
m Jahre 1850 erklärte Grillparzer ganz allgemein: Das Ge-
schichtliche hat einen geringen Wert für die Poesie, begründet
ıber doch den Unterschied, daß der Dichter bei historischen
Personen es sich mit der Objektivierung etwas leichter machen
kann, da die Wirklichkeit für ihn einsteht.[2]) Um die gleiche
Zeit nannte er ein Drama Lope de Vegas historisch, insofern
es mehr eine Begebenheit als eine Handlung enthält.[3]) „Die
Motivierung des Kindermords der Medea wird sehr dadurch
abgekürzt, daß der Zuseher bei ihrem Namen schon weiß,
daß sie ihre Kinder ermorden wird.“ [4])

[1]) XVIII, 188—189.
[2]) XVII, 57.
[3]) XVII, 110.
[4]) XVII, 60.

Diese Anschauung, die, wie bereits erwähnt, der gesamten Ästhetik Grillparzers, seiner unendlichen Liebe und Achtung für alles, was wirklich ist, durchaus entspricht, ist nun vielmehr durch zweierlei angeregt worden: eine praktische Einwirkung Shakespeares und eine theoretische Beeinflussung Corneilles. Im Jahre 1824, also ein Jahr vor jener ersten Aufzeichnung, stellte Grillparzer fest, daß Shakespeare, „der große, oder vielmehr einzige Meister dieser Gattung", in seinen streng historischen Stücken oft sehr rasch über die wichtigsten Momente, Entschlüsse und Sinnesumkehrungen hinwegeile; da sie als unzweifelhaft und historisch gewiß sich selbst rechtfertigen und seinen Zuschauern geläufig waren, so hielt er sich nicht lange mit ängstlicher Motivierung auf. Um 1850 machte er die gleiche Bemerkung in einem Drama Lope de Vegas.[1]) — Dazu aber kam nun ein zweites wichtiges Moment. In seiner Poetik hatte Aristoteles als Grund für die Unterlegung historischer Namen und Stoffe folgendes angegeben: Das Mögliche ist als solches auch glaubhaft. Was nun aber nicht in der Wirklichkeit geschehen ist, davon hegen wir auch nicht sogleich die Überzeugung, daß es möglich ist. Was aber in Wirklichkeit geschehen ist, dessen Möglichkeit ist auch offenbar; denn wenn es unmöglich wäre, so hätte es ja gar nicht geschehen können.[2]) Im engen Anschluß an Aristoteles hatte dann Lessing die völlig gleiche Lehre, daß der Dichter seiner Fabel eine größere Glaubwürdigkeit gebe, wenn er sich historischer Gestalten und Ereignisse bedient, weil alles, was einmal geschehen ist, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen ist, in seiner Dramaturgie wiederholt;[3]) und ganz ebenso hat nun auch Grillparzer erklärt: Der Dichter wählt vor allem deshalb historische Stoffe, um seinen Ereignissen und Personen eine Konsistenz, einen Schwerpunkt zu geben, damit der Anteil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergeht.[4])

Dieser Gedanke nun ist noch weit von jener freilich auf ihm basierenden Theorie entfernt, man könne es sich im historischen

---

[1]) XVI, 167; XVII, 141 f.
[2]) Poetik, Kapitel 9.
[3]) A. a. O. IX, 227—228, 261; X, 161.
[4]) XIX, 108.

Drama mit der Verknüpfung von Ursache und Wirkung etwas leichter machen, weil ja die Wirklichkeit für einen einsteht. Diese Theorie aber hatte Corneille auf Grund eines argen Mißverständnisses der Lehre des Aristoteles zuerst aufgestellt, indem er kurz und bündig behauptete: Lorsque les actions sont vraies, il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de son secours.[1]) Und genau wie Grillparzer schrieb: Die Motivierung des Kindermords der Medea wird sehr dadurch abgekürzt, daß der Zuseher bei ihrem Namen schon weiß, daß sie ihre Kinder ermorden wird, so hatte Corneille geschrieben: „Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants . . . ; mais l'histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules.“[2]) Dieser völlig mit Grillparzers Theorie in Form und Inhalt übereinstimmende Gedanke also kam zu jener Wahrnehmung an Shakespeare, später an Lope de Vega hinzu, um jene Ansicht in Grillparzer aufkommen zu lassen und zu befestigen, die auch nicht ohne Einwirkung auf des Dichters eigenes Schaffen geblieben ist.[3])

Nun hätte freilich Grillparzer aus solcher Theorie eine logische Konsequenz ziehen müssen, die wir in seiner Dramaturgie nicht finden, die aber Corneille aus der gleichen Anschauung tatsächlich gezogen hat. Wenn ein geschichtlicher Stoff nur kraft seiner einstigen Wirklichkeit der Mühe des Motivierens und Wahrscheinlichmachens von vornherein enthebt, so hat das, was der Dichter aus eigener Erfindung zu der Geschichte hinzufügt, den Schutz der Wirklichkeit nicht mehr hinter sich und bedarf daher wieder der peinlichsten Motivierung.[4]) Eine andere Möglichkeit ist die, welche Diderot, auf

---

[1]) Second discours S. 196.

[2]) A. a. O. S. 156.

[3]) Lex hat in seinem genannten Werke mit vollem Recht darauf aufmerksam gemacht, wie „Ein treuer Diener seines Herrn“ und die „Jüdin von Toledo“ eine solche Auffassung der historischen Tragödie deutlich erkennen lassen, während der Ottokar weit mehr die strenge Verknüpfung von Ursache und Wirkung aufweist. Auch ist die Bemerkung — freilich nur in gewissem Sinne — zutreffend, daß der „Bruderzwist im Hause Habsburg“ mehr eine Begebenheit als eine Handlung darstellt.

[4]) Second discours S. 196.

dem gleichen Standpunkt stehend, vorgebracht hatte: Das, was der
Dichter aus der Geschichte nimmt, läßt auch das, was er dazu
erfindet, im Lichte der selbstverständlichen Wahrscheinlichkeit
erscheinen.[1])

Von beiden Gedanken ist bei Grillparzer keine Spur zu
bemerken; wohl aber hat er sich in der Frage nach dem Ver-
hältnis des Dichters zur Geschichte zu streng Aristotelisch-
Lessingschen Grundsätzen bekannt, welche in scharfem Kon-
trast zu seinen sonstigen Anschauungen stehen. Denn Aristoteles
hatte ja gerade gelehrt, die Motivierung und Wahrscheinlich-
machung der Geschichte sei die Aufgabe des Dichters, und
deshalb sei die Dichtung philosophischer als die Geschichte
welche nur das Was, nicht aber das Wie aufzuzeichnen habe.[2])
Lessing hat diese Ausführungen des Aristoteles in seiner
eigenen Übersetzung der Hamburger Dramaturgie einverleibt:
Des Dichters Werk ist nicht, zu erzählen, was geschehen
sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene
und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei
möglich gewesen. Dadurch eben unterscheiden sich Dichter
und Historiker, und daher auch ist die Poesie philosophischer
als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das All-
gemeine, und die Geschichte auf das Besondere.[3]) Grillparzer
hat sich dieser Lehre durchaus angeschlossen, wenn er erklärte
Nicht ob irgend eine sonderbare Sache sich irgendwo einmal
ereignet hat, sondern ob es glaublich, natürlich, wahrscheinlich
sei, daß unter den gegebenen Verhältnissen und Charakteren
die Dinge sich so begeben und nicht anders, das ist es, was
dem Dramatiker in erster Reihe zu stehen hat.[4]) Diese An-
schauung steht, wie ohne weiteres ersichtlich, in denkbar
schärfstem Gegensatz zu des Dichters Theorie, bei historischen
Stoffen könne man es sich mit der Motivierung etwas leichter
machen; denn Aristoteles hatte ja ganz richtig erkannt, daß
dann gar kein Unterschied mehr zwischen dem Dichter und dem
Historiker bestehen würde. Gerade der Geschichte gegenüber

[1]) De la poésie dramatique S. 443.
[2]) Poetik, Kapitel 9.
[3]) Hamb. Dram. X, 160 f.
[4]) Littrow-Bischoff S. 124.

kann eben nur die Motivierung des Dichters einzige Aufgabe sein, und auch Grillparzer hat sich dieser Anschauung angeschlossen, wo er nicht unter dem Eindrucke Shakespeares, Lope de Vegas und Corneilles stand.

In der damit aufs engste zusammenhängenden Frage nach der historischen Wahrheit aber hat sich Grillparzer einzig und allein der Lehre des Aristoteles-Lessing angeschlossen und so eigentlich selbst seine eigene Theorie entkräftet. Aristoteles, sagt Lessing, hat es selbst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe: nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind?[1]) Immer wieder betont es Lessing: Der Dichter ist der Herr der Geschichte.[2])

Diesen Ausführungen hat sich Grillparzer so eng angeschlossen, daß er sie direkt seinen eigenen Abhandlungen über diesen Gegenstand, vor allem aber der in seiner Selbstbiographie bei Gelegenheit der Besprechung des Ottokar, zugrunde gelegt zu haben scheint, indem er sich mit scharfen Worten

[1]) Hamb. Dram. IX, 261.

[2]) Nicht nur in der Dramaturgie betont Lessing diese Lehre, sondern auch sonst. Vgl. VI, 197, 229 (Theatralische Bibliothek, Seneca); VIII, 168, 170 (Literaturbriefe). Vgl. auch VII, 446 (Fabel).

gegen „Ludwig Tieck und dessen Nachbeter" wendete. Grillparzer kann hier nur einen Aufsatz von Ludwig Tieck über Schillers Piccolomini und Wallensteins Tod im Auge gehabt haben.[1]) Das geht aus seiner ganzen Widerlegung, vor allem aber aus den angeführten Beispielen von Schillers Wallenstein und Shakespeares Königsdramen, welche sich, wie wir sehen werden, ganz unmittelbar auf Behauptungen der Tieckschen Abhandlung beziehen, mit absoluter Gewißheit hervor.

Freilich ist es Tieck selbst nicht gewesen, der den Anstoß zu der gänzlich umgewandelten Auffassung einer historischen Tragödie im neunzehnten Jahrhundert gegeben, und wenn Grillparzer erklärte, er hätte mit seinem Ottokar das Gebiet der historischen Tragödie betreten, bevor Ludwig Tieck seine Albernheiten darüber ausgekramt habe, so vergißt er dabei, daß diese Auffassung in engstem, unmittelbarem Zusammenhang mit den Tendenzen und Ideen der Romantik sich gestaltet und schon A. W. Schlegel ihr am Schlusse seiner Wiener Vorlesungen Ausdruck gegeben hatte: Die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist die historische. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es sei zugleich wahrhaft historisch und versetze uns ganz in die große Vorzeit etc.[2])

Von dieser Auffassung der historischen Tragödie zeigt sich Ludwig Tieck durch und durch beeinflußt. Nur kommen bei ihm noch Hegelsche Anregungen hinzu, so daß er die letzten Konsequenzen der Schlegelschen Anschauung zog: Es war eine glückliche Wahl, daß Schiller einen wichtigen Gegenstand aus der deutschen Geschichte nahm. Das poetische Auge des Dichters, dem sich die Geschichte seines Landes eröffnet, sieht und errät auch, wie alte Zeiten in der seinigen sich abspiegeln, wie das Beste seiner Tage nur durch edeln Kampf oder Drangsal der Vorzeit möglich wurde, und indem

[1]) Dramaturgische Blätter, Leipzig 1852. (Kritische Schriften III, 37.)

[2]) Wiener Vorlesungen S. 433—434. Friedrich Schlegel erklärt in seinem Brief über den Roman (Athenäum), daß „wahre Geschichte" das Fundament aller romantischen Dichtung sei.

der Sänger alles mit dem echten Sinn des Menschlichen umfaßt, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geschichtschreiber, und das gelungene Werk ist nur eine Tat der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt. Tieck will hier nicht von jenen Gegenständen reden, die man willkürlich und auf gut Glück aus der Geschichte aufgreift und die der Dichter mit allen möglichen eigenen Erfindungen und Episoden ausschmücken muß. Ein großer Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblick erschließt. Hingerissen, befeuert wird auch das schwächere Gemüt von einer großen Begebenheit: um sich diese anzueignen, wird es aber bald eine einseitige Vorliebe, einen unbilligen Haß müssen wirken lassen. Ganz von dieser Hitze ist jener Enthusiasmus verschieden, der im Kleinen wie im Großen das ewige Gesetz wahrnimmt, sieht, wie eins das andere erzeugt, wie die Klugheit scheitert, und eine höhere Weisheit die mannigfaltigen Fäden verbindet und selbst Zufälligkeiten noch einflechten kann, um die Erscheinung, das Wesen möglich zu machen, das nun eben so wunderbar als gewöhnlich, eben so verständlich als geheimnisreich wird, und an dem diese scheinbaren Widersprüche sich zu einem notwendigen Ganzen verbinden. Geht einem Dichter die Gesamtheit einer großen Geschichtsbegebenheit auf, so wird er um so poetischer und um so größer sein, je näher er sich der Wahrheit hält, sein Werk ist so vollendeter, je weniger er störende, spröde Bestandteile wegzuwerfen braucht: er fühlt sich selbst als der Genius der Geschichte, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird. Diesen Weg hat außer dem großen Shakespeare noch kein anderer Dichter wieder finden können. Die Form seiner historischen Schauspiele ist die größte und vollendetste. Es dürfen sich diesem Dichter wohl selbst, was Verständnis des Ganzen und wahre Auffassung von Zeiten und Menschen betrifft, nur wenige Geschichtschreiber an die Seite stellen lassen. „Wenn Schiller damals den Entschluß hätte fassen können, oder wenn sein Enthusiasmus ihm

den Mut gegeben hätte, uns statt des Wallenstein in verschiedenen Stücken den unglückseligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinzumalen, so hätte er seiner Nation etwas Ähnliches gegeben, wie Shakespeare für alle Zeiten seinen Engländern hinterlassen hat." So aber hat er nur eine einzelne Geschichte, eine Episode jener großen Zeit gegeben und diese noch mit allerhand eigenen Erfindungen ausschmücken müssen, und so ist sein Drama kein wahres vaterländisches und geschichtliches geworden. Und noch einen Tadel brachte Tieck vor: „Wie, wenn Wallenstein (wie wir auch glauben müssen, wenn wir die Geschichte ernst ansehen) viel weniger schuldig, gewissermaßen ganz unschuldig war? Ich glaube, alles würde dann notwendig größer . . . . ." —

Gegen diese Auffassung Tiecks also, welche übrigens noch weiterhin in Mosen und heute in Hanns von Gumppenberg ihre Vertreter gefunden hat, spielte Grillparzer seine durchaus Lessingsche Anschauung aus, womit er wieder einmal deutlich seine Abneigung gegen alle Strömungen der Romantik und die Wurzeln seiner Ästhetik in dem klassischen Zeitalter aufwies. Der Dichter wählt historische Stoffe, weil er darin den Keim zu seinen eigenen Entwicklungen findet (vor allem aber, wie bereits erwähnt, um seinen Ereignissen und Personen eine Konsistenz, einen Schwerpunkt der Realität zu geben, damit auch der Anteil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergeht. Namentlich was über das gewöhnlich Glaubliche hinausgeht, muß einen solchen Anhaltspunkt haben, wenn es nicht lächerlich werden soll. Ebenfalls, wie schon dargelegt, ein Gedanke von Aristoteles-Lessing). Hat ein Stoff an und für sich Interesse und ist er historisch, so bietet er einen lebendigen Hintergrund, der durch nichts aufgewogen werden kann. Aber nur dann ist die historische Tragödie zulässig, wenn die historisch oder sagenhaft beglaubigten Begebenheiten imstande wären, eine gleiche Gemütswirkung hervorzubringen, als ob sie eigens zu diesem Zwecke erfunden wären[1]) (Lessing: wenn er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte). Das eigent-

[1]) XIX, 110. Vgl. Littrow-Bischoff S. 126. Wartenegg S. 11, 17. L. A. Frankl a. a. O. S. 52.

lich Historische aber, nämlich das wirklich Wahre, nicht bloß der Ereignisse, sondern auch der Motive und Entwicklungen (hier, wie wir gleich sehen werden, ein Unterschied von Lessing) gehört so wenig hierher, daß, wenn heute Urkunden aufgefunden würden, die Wallensteins völlige Schuld oder völlige Unschuld bewiesen (auf dieses Moment hatte ja gerade Tieck so starkes Gewicht gelegt), Schillers Meisterwerk nicht aufhören würde, das zu sein, was es ist und, unabhängig von der historischen Wahrheit, bleiben wird für alle Zeiten. Und nun wendet sich Grillparzer gegen Tiecks Auffassung von Shakespeare: Shakespeare fand das, was man damals history nannte, vor und hat es eben auch kultiviert. In allen seinen historischen Stücken ist aber seine eigene Zutat das Interessanteste. Auch würde von seinen historischen Stücken wenig die Rede sein, wenn er nicht seine anderen geschrieben hätte.[1]) Übrigens, was ist denn Geschichte? Über welchen Charakter irgend einer historischen Person ist man denn einig?

---

[1]) Vgl. Foglar S. 8. Hier sei noch erwähnt, daß Grillparzer auch die Bestrebungen Ludwig Tiecks, Shakespeare in gänzlich unveränderter Gestalt auf die deutsche Bühne zu bringen, unbedingt verworfen hat, weil das Publikum doch nur von dem angeregt wird, was seiner eigenen Empfindungsweise am nächsten liegt, und mit Abstraktion genießen nur die Sache weniger ist. Früher hätte sich Grillparzer wohl auf Goethe berufen können, der ebenfalls in seinen Abhandlungen „Shakespeare und kein Ende" sowie „Über das deutsche Theater" die Ansichten Tiecks verworfen hatte. Zehn Jahre darauf aber freute er sich in einer Kritik über „Tiecks dramaturgische Blätter", „wenn Tieck als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will." Einen konsequenten Bundesgenossen, der ihn ursprünglich wohl auch zum Kampf inspirierte, hatte Grillparzer in Schreyvogel, der schon im Sonntagsblatte diese Bestrebungen scharf mitgenommen hatte und in seinem Aufsatz „Über die Versuche, spanische Schauspiele auf die deutsche Bühne zu bringen" die auf Calderon übertragenen Grundsätze, wie ebenfalls auch Grillparzer, verwarf. Auch die von Tieck in Berlin mit Euripides gemachten Versuche gleicher Art bekämpfte Grillparzer in einem schönen Gedichte „Euripides an die Berliner." Vgl. XVIII, 139. Erinnerungen an Bauernfeld. Neue freie Presse, 6. Januar 1877. Nr. 441. Foglar S. 8, 23, 24. II, 188. Schreyvogels Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 243. Sammler 1818, Nr. 29, 30. Böttigers ungedruckter Nachlaß auf der Kgl. Bibliothek zu Dresden, Brief Schreyvogels vom 12. Dezember 1818. Über das weitere Verhältnis Grillparzers zu Tieck siehe XVIII, 81 f und XVI, 159 f, wo er sich offenbar gegen den Hamletaufsatz in den kritischen Schriften wendet.

(Lessing: Wie viele wissen denn, was geschehen ist? etc.) Der Geschichtschreiber weiß wenig, der Dichter aber muß alles wissen.[1]) Nicht auf die historische, sondern die psychologische und poetische Wahrheit kommt es einzig und allein an.[2])

Nun aber ist Lessing mit dieser Liberalität gegenüber der Geschichte nicht einmal so weit gegangen, wie es Grillparzer tat. Denn während Grillparzer nicht nur die Ereignisse, sondern auch die historischen Charaktere wie die Motive und Entwicklungen den willkürlichen Veränderungen des Dichters überließ (womit er auch den letzten Rest seiner eigenen, durch Shakespeare und Corneille angeregten Theorie ungültig machte), hatte Lessing die Haltung der Charaktere an die historische Wahrheit gebunden: Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemeinsam sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind. Die geringste wesentliche Veränderung müßte die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen. Die Charaktere also müssen dem Dichter heilig sein.[3]) Selbst dieses Zugeständnis an die historische Wahrheit hat, wie erwähnt, Grillparzer nicht mitmachen können, und all das hängt aufs engste mit der allgemeinen Geschichtsauffassung zusammen, wie sie sich unter der starken Einwirkung Schopenhauers in ihm gebildet hatte.

Auf dem Aristotelischen Satze fußend, daß die Dichtung philosophischer sei als die Geschichte, weil erstere das Allgemeine, letztere aber nur das Besondere darzustellen habe, hatte Schopenhauer die Geschichte überhaupt aus dem Gebiete der eigentlichen Wissenschaft verbannt, indem er sich damit in

[1]) XIX, 108, 110. Ganz ebenso (auch dasselbe Beispiel Wallenstein) H. Bohrmann a. a. O. Ebenso Wartenegg S. 11, 17, 22.

[2]) Littrow-Bischoff S. 124, 126. Foglar 8, 10.

[3]) IX, 324; IX, 280—281.

ɪewußten Gegensatz gegen das durch die „überall so geistes-
ᵳerderbliche und verdummende“ Hegelsche Afterphilosophie
ɩufgekommene Bestreben stellte, die Weltgeschichte als ein
ɩlanmäßiges Ganze zu fassen oder, wie sie es nennen, sie or-
;anisch zu konstruieren. Die Kunst hat die Ideen, die Wissen-
ɩchaft die Begriffe zu ihrem Stoffe. Beide beschäftigen sich
laher mit dem, was immer da ist und stets auf gleiche Weise.
)er Stoff der Geschichte hingegen ist das Einzelne in seiner
Ꜫinzelheit und Zufälligkeit, was ein Mal ist und dann auf
mmer nicht mehr ist, die vorübergehenden Verflechtungen
ɜiner wie Wolken im Winde beweglichen Menschenwelt, welche
ɩft durch den geringfügigsten Zufall ganz umgestaltet werden.
Von diesem Standpunkt aus erscheint uns der Stoff der Ge-
ɩchichte kaum noch als ein der ernsten und mühsamsten Be-
ɜrachtung des Menschengeistes würdiger Gegenstand, des
Menschengeistes, der gerade, weil er so vergänglich ist, das
Unvergängliche zu seiner Betrachtung wählen sollte. — Was
ɜs aber mit dem gerühmten Pragmatismus der Geschichte auf
ɩich habe, den Hegel und seine Schule unermüdlich hervor-
ҡehrten, wird der am besten ermessen können, welcher sich
ɜrinnert, daß er bisweilen die Begebenheiten seines eigenen
Lebens, ihrem wahren Zusammenhange nach, erst zwanzig
Jahre hinterher verstanden hat, obwohl die Daten dazu ihm
vollständig vorlagen: so schwierig ist die Kombination des
Wirkens der Motive unter den beständigen Eingriffen des Zu-
falls und dem Verhehlen der Absichten. Die Hegelianer also,
welche die Geschichte nach einem vorausgesetzten, alles zum
Besten lenkenden Weltenplane konstruieren, die zeitlichen
Zwecke der Menschen zu ewigen und absoluten erheben und
den Fortschritt nur durch alle Verwicklungen künstlich und
imaginär hindurchführen können, sind demnach „einfältige
Realisten, dazu Optimisten und Eudämonisten, mithin platte
Gesellen und eingefleischte Philister, zudem auch eigentlich
schlechte Christen“. — Die Geschichte ist eben nichts als die
Reihenfolge dessen, was sich einmal ereignet hat, ohne Zu-
sammenhang, ohne Pragmatismus, ohne Notwendigkeit.[1])

[1]) Vgl. Welt a. W. u. V, I, Drittes Buch, § 51 und II, Drittes Buch, Kapitel 38. Über Geschichte.

Diese Auffassung, die dem historischen Geiste des ganzen Zeitalters Hohn sprach, mußte Grillparzer ganz natürlicherweise ungemein zusagen. Er bekannte sich zu der ebenfalls von Schopenhauer gelehrten Erkenntnis, daß die anschauliche Weltbetrachtung, welche die Dinge, losgelöst vom Satze des Grundes, an sich und der ihnen zugrunde liegenden Idee nach zu würdigen weiß, höher steht als die wissenschaftliche, welche sie nur nach ihren Relationen zu den übrigen Dingen abschätzen kann. Während nun der Dichter allein die anschauliche, geniale Weltbetrachtung inne hält, hat der Historiker die Begebenheiten und die Personen nicht nach ihrer inneren, echten, die Idee ausdrückenden Bedeutsamkeit anzusehen und auszuwählen, sondern nach der äußeren, scheinbaren, relativen, in Beziehung auf die Verknüpfung, auf die Folgen wichtigen Bedeutsamkeit. Er darf nichts an und für sich, seinem wesentlichen Charakter und Ausdrucke nach, sondern muß alles nach der Relation, in der Verkettung, im Einfluß auf das Folgende, ja besonders auf sein eigenes Zeitalter betrachten. Eine solche Betrachtung aber schätzte Grillparzer, wie Schopenhauer, seiner ganzen Weltanschauung nach gering. Auch war seinem dichterischen Geiste die logische Verknüpfung, das Konstruieren, vor allem auf Kosten des Wirklichen, Tatsächlichen, überhaupt nicht sympathisch. Dazu trat seine mehrfach betonte, stark ausgeprägte Neigung zum Individualismus in jeder Beziehung. Das Besondere der historischen Persönlichkeiten und Begebenheiten, das gerade einen merkwürdigen Reiz auf ihn übte, mußte verschwinden, wenn er mit Hegels Auffassung die Geschichte behandelte. So war es nur natürlich, daß er die Lehre Schopenhauers sich aneignete und sie gegen die ja ohnehin ganz allgemein ihm verhaßten Hegelianer ausspielte, wie es Schopenhauer selbst getan.

Schon im Jahre 1822 wies er die Forderung der Hegelianer zurück, die tragische Kunst solle ihre Stoffe einzig aus der Geschichte nehmen, deren Fakta als unmittelbare Ausflüsse des Weltgeistes allein die nötige Tiefe und Würde hätten. Die Begebenheiten wohl, nicht aber die Geschichte, sind das Werk des Weltgeistes. Was ist denn die Geschichte anderes als die Art, wie der Geist des Menschen diese ihm undurch-

ringlichen Begebenheiten aufnimmt; das, weiß Gott ob, Zuammengehörige verbindet; das Unverständliche durch etwas Vertändliches ersetzt; seine Begriffe von Zweckmäßigkeit nach außen inem Ganzen unterschiebt, das wohl nur eine nach innen (Schopenauer: nur eine moralische) kennt; Absicht findet, wo keine var; Plan, wo an kein Voraussehen zu denken, und wieder ufall, wo tausend kleine Ursachen wirkten. Was anders ist ie Geschichte? Was anders als das Werk der Menschen? [1]) Iatte Schopenhauer zur Entkräftung der Hegelschen Theorie as eigene Leben mit seinen Zufällen und seinen absichtlosen Begebenheiten herangezogen, so tat nun auch Grillparzer das leiche: Jeder Mensch erkennt sein Leben als eine Verkettung on Leidenschaften und Irrtümern, sieht dasselbe in dem Leben ler andern vielleicht in stärkstem Maße, und doch soll aus dem Gesamtleben der Menschheit, diesem Weltsystem von Irrtümern ınd Leidenschaften, das Wahre hervorgehen, die Wahrheit. [2])

Dieser Auffassung blieb Grillparzer sein Leben lang reu. Er betrachtete die Geschichte an sich als einen Haufen ınwahrscheinlicher Begebenheiten und wollte auch demnach ıicht von einer Macht der Geschichte, sondern einer Macht ler Begebenheiten sprechen, welche allerdings die größte ist, lie es gibt. Wie Schopenhauer gesagt hatte: die Geschichte ist keine Wissenschaft, sondern nur ein Wissen, so sagte nun auch Grillparzer: die Geschichte ist nur unser Wissen von den Begebenheiten, und letztere haben gewirkt, ehe es noch eine Geschichte gab, und wirken noch jetzt, wenn auch niemand von ihnen weiß. [3]) In seiner Selbstbiographie verrät die schon angeführte Frage: „Übrigens, was ist denn Geschichte?“ deutlich genug die Gesinnung Grillparzers. Gleich darauf wendet er sich wieder ganz wie Schopenhauer scharf gegen die Hegelianer: seine Ansichten von der historischen Tragödie werden diejenigen freilich lächer-

[1]) XV, 92.

[2]) Vgl. auch Schiller „Über das Erhabene“, wo ganz ähnliche Gedanken von der Geschichte und der falschen Auffassung von seiten der Philosophen ausgesprochen werden. Hier liegt vielleicht die erste Anregung Schopenhauers, der ja in so mancher Beziehung von Schiller beeinflußt wurde.

[3]) XIV, 55.

lich finden, für welche die Geschichte der sich selbst reali sierende Begriff ist.[1])

Dieser ganzen Geschichtsauffassung nach konnte ebe Grillparzer gar nicht anders, als, wie Aristoteles und Lessing nicht die Begebenheiten, sondern ihre Verbindung und Be gründung als die Aufgabe und den Stoff der dramatische Poesie zu bezeichnen. Was die Geschichte selbst nicht au weist, soll die Dichtung in ihr aufweisen: den Zusammenhang den Pragmatismus, die Notwendigkeit. Dadurch wird di Poesie philosophischer, nützlicher, größer als die Geschicht indem sie das Allgemeine darstellt, während die Geschicht im Besonderen stecken bleibt. Und von diesem Standpunkt aus mußte Grillparzer, wie es auch Lessing getan, in denkba schärfstem Kontrast zu seiner Shakespeareschen Theorie selbe manche wirkliche Geschehnisse oder Charaktere als unwahr scheinlich aus dem Gebiete der Dichtung verweisen. Wi Lessing gesagt hatte, der Poet werde die Möglichkeit unwahr scheinlicher Verbrechen keineswegs nur auf historische Glaub würdigkeit gründen, sondern durch die Anlage der Charakter und peinlichste Motivierung wahrscheinlich machen,[2]) s schreibt Grillparzer in einer Kritik des Jahres 1850: Suwarow Charakter erscheint selbst in der Geschichte uns nur darum als möglich, weil er wirklich war. Die Kunst dagegen leite umgekehrt alle ihre Wirklichkeit aus der Möglichkeit un Begreiflichkeit her.[3]) —

So also zieht sich der Kontrast zweier Anschauunge

---

[1]) XIX, 110. Vgl. auch den Aufsatz „Zur Literargeschichte" XVI, 9 ff die schon von Volkelt hervorgehobene Abneigung Grillparzers gegen di Geschichte wollen Ehrhard und Redlich reduzieren, wie ich glaube, mit Un recht. Die angeführten Zeugnisse sprechen beredt genug, und eine Auf zeichnung des Jahres 1846 kommt dagegen nicht auf: „Ich zweifle nicht daß in den menschlichen Dingen, also auch in der Geschichte, ebensogut ein Notwendigkeit ist als in den Naturdingen." Denn gleich setzt der Dichte hinzu: „Aber jeder Mensch hat zugleich seine Separatnotwendigkeit", und e ist völlig unmöglich, eine durchgreifende, alle umfassende Notwendigkeit de Geschehenden nachzuweisen etc. XIV, 56. Vgl. Volkelt S. 124. Ehrhar S. 315 f. Oswald Redlich: Grillparzers Verhältnis zur Geschichte. Vortrag gehalten in der Kaiserl. Akad. d. Wissenschaften z. Wien 1901.

[2]) IX, 316, 317. [3]) XVIII, 110.

durch Grillparzers Leben. Auf der einen Seite das romantische Prinzip Shakespeares und Lope de Vegas, das seiner Liebe für die Wirklichkeit an sich und seiner Abneigung gegen alles Verstandesmäßige, Logische in der Poesie ungemein entgegenkam. Auf der andern Seite das klassische Prinzip des Aristoteles, Lessing, Schiller, das doch seinen künstlerischen Sinn mehr befriedigen mußte und seiner Abneigung gegen den Begriff der Geschichte freien Spielraum ließ.[1])

Der Kontrast der Anschauungen aber blieb nicht innerhalb der historischen Tragödie stehen, erweiterte sich vielmehr ins Allgemeine. Die Natur in Handlung (d. h. die Geschichte) ist Natur wie die leblose, weshalb auch die genaue Beobachtung der historischen Wahrheit nichts als platte Naturnachahmung wäre. Kann also die Geschichte kraft ihrer Wirklichkeit ohne Verknüpfung von Ursache und Wirkung, ohne psychologische Motivierung und Herausarbeitung der Notwendigkeit zum Stoffe der historischen Tragödie werden, so kann auch die Natur im allgemeinen auf eine solche Behandlung Anspruch erheben. Jede Kunst entnimmt ihre Stoffe der Natur, d. h. der Wirklichkeit, und soll nach Kant-Grillparzer selbst wieder nach Verarbeitung dieses Naturstoffes wie Natur erscheinen. In ihrer Vollendung hat sie demnach den Schutz der Wirklichkeit, der Existenz nicht minder hinter sich als die historische Tragödie, und eine getreue Naturnachahmung braucht dazu nicht einmal wesentlicher, notwendiger zu sein als die Bewahrung der historischen Wahrheit in dem bezeichneten Falle. Es ist daher sehr naheliegend, wenn Grillparzer

[1]) Über die Behandlung der geschichtlichen Ereignisse und Charaktere in Grillparzers Ottokar vergl. die ungemein gründliche Untersuchung von A. Klaar „König Ottokars Glück und Ende" sowie desselben Verfassers kleine Schrift „Grillparzer als Dramatiker" (S. 29—30). Das Ergebnis der Untersuchungen ist, daß Grillparzer sich keineswegs streng an die historische Wahrheit gehalten, sondern auch Wesentliches aus poetischen und speziell dramatischen Gründen geändert hat. Deutlich aber ist zu verfolgen, wie Grillparzer auf grund eines ungeheuren Quellenstudiums das historische Kolorit zu wahren sucht und als erster unter den großen Dramatikern dem geschärften historischen Bewußtsein der Zeit entgegenkommt. — Jedenfalls also räumt er der Geschichte in seiner Dichtung größere Rechte als in seiner Ästhetik und Weltanschauung ein.

die ursprünglich nur für die historische Tragödie gemachte Behauptung ins Allgemeine erweiterte: Wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann.[1])

Noch 1820 machte er Fouqué den Vorwurf, in seinen Werken sei keine Verbindung der Teile, keine strenge Motivierung der Leidenschaften, und weil es in der Natur Wirkungen gibt, deren Ursachen sich oft nicht nachweisen lassen, so glaube er, es ginge auch in der Kunst so, indes die Kunst gerade darin bestehe, dasjenige, was in der Natur als unzusammenhängende Teile erscheint, zu verbinden als ein Ganzes.[2])

Schon das folgende Jahr brachte den Umschwung, der sich unter Shakespeares gewaltigem Eindruck vollzog. Die Verknüpfung von Ursache und Wirkung war für Grillparzer, wie wir schon hörten, nichts anderes gewesen als ein Kunstmittel, um den Geist des Hörers zu zwingen, ein Werk als Wirklichkeit, ein Drama als Gegenwart anzuerkennen. Ein Kunstmittel aber kann durch andere, höhere überflüssig gemacht werden, kann durch Vereinfachung des künstlerischen Verfahrens entbehrlich werden. Das aber, was das Kunstmittel der Verknüpfung von Ursache und Wirkung entbehrlich, überflüssig macht, ist das wie die Natur produzierende und wirkende Schöpfungsprinzip des Genies, dessen Werk ist wie die Natur und den Eindruck der Wirklichkeit erregt, eben weil es „ist". Die Wissenschaft, hatte ein Grundsatz in Grillparzers Ästhetik gelautet, überzeugt durch Gründe, die Kunst aber soll durch ihr Dasein überzeugen, wie die Wirklichkeit, wie die Natur, denn „es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein. Ein solches Kunstwerk aber bedarf der verstandesmäßigen, logischen Verknüpfung von Ursache und Wirkung, der strengen Motivierung der Leidenschaften und Verbindung der Teile nicht, um doch den Eindruck einer Wirklichkeit zu erwecken, wobei natürlich stets die Anschauung Grillparzers vorausgesetzt werden muß,

---

[1]) XVIII, 188.
[2]) XVIII, 87.

daß die Verknüpfung und Motivierung nur ein Kunstmittel, eins unter andern, nicht aber der Zweck der Kunst selber sei, daß sie nicht einer Idee, sondern der dramatischen Form der Gegenwart diene. Und so schreibt Grillparzer im Jahre 1821: Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst.[1]) Daß diese bedeutungsvollen Worte unter dem gewaltigen Eindrucke Shakespeares geschrieben wurden, wird durch die Zukunft bewiesen. Denn wo Grillparzer von den Inkonsequenzen zwischen Ursache und Wirkung fortan spricht, hat er auch Shakespeares Namen genannt, sich auf ihn berufen. So im Jahre 1825, als er das bereits behandelte Gesetz für die historische Tragödie aufstellte, durch das er seinem „Ekel vor dem eng psychologischen Anreihen und Anfädeln“ Ausdruck gab, und so auch weiterhin.

Dazwischen aber ist ein Schwanken deutlich und das Bestreben, sich die in Shakespeares Dichtung erkannte Erscheinung auf andere Weise zu erklären. Immer von neuem notiert er sich in der Folgezeit: Bei Shakespeare hat die Darstellung des Gefühls und der Leidenschaft häufig etwas Symbolisches, er gibt eine Metaphysik der Leidenschaft, ein précis, ein abrégé des Gefühls.[2]) Als er Lope de Vega kennen lernte, stellt er die Art dieses Dichters der Shakespeares gegenüber: Lope de Vegas Darstellung ist immer rein der Natur abgesehen.[3]) Das Entscheidende war nun aber, daß Grillparzer bald auch in Lope de Vegas Dichtung die gleiche Erscheinung zu bemerken glaubte und seine Ansicht demnach wandelte: Was bei Lope de Vega absurd erscheint, ist es nur dadurch, daß die Mittelglieder der Entwicklung übersprungen werden und das Faktum, der Gemütszustand schroff und abgeschnitten hingestellt wird, ohne verbindende Fäden des Pragmatismus.[4])

[1]) XV, 102.
[2]) XVII, 16; XVI, 156, 172; XIII, 172.
[3]) XVII, 16.
[4]) XVII, 17.

Damit also traten Shakespeare und Lope de Vega ganz auf eine Seite, und im Jahre 1837 schreibt nun Grillparzer ganz allgemein: Was die mittelalterliche oder romantische Poesie von der neueren unterscheidet und unterscheiden muß, ist das Pragmatische in dem Charakter der neuern Zeit. Die Poesie des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts begnügt sich mit dem poetischen Was, dieses bildet sie möglichst vollständig und scharf aus, die Verbindungen und Vermittlungen erscheinen dabei Nebensache. Unsere Poesie kann sich der Nachweisung des Wie nicht entschlagen. Die Verknüpfung der Begebenheiten und Empfindungen macht sich vor diesen selbst geltend, und wo ein Sprung gewagt werden soll, muß der Dichter den Beschauer mit Gewalt fortreißen, von selbst überschreitet er keine Lücke.[1])

Und nun ist wieder eine sehr begreifliche Unsicherheit in der Beurteilung dieser Erscheinung zu bemerken. Neben all diesen Ansichten von der Entbehrlichkeit der Verknüpfung im Stoff der Geschichte und Natur hielt Grillparzer, wie wir im einzelnen sahen, sein Leben lang an dem klassischen Prinzip fest, welches das Wie höher stellte als das Was und gerade in das Verknüpfen und Motivieren wie das Ausscheiden alles Zufälligen und somit auch Störenden den Zweck der Kunst setzte. Und von diesem Standpunkte aus mußte Grillparzer die Art Shakespeares und Lope de Vegas als einen künstlerischen Fehler bezeichnen, was er denn auch häufig genug tat. Als Entschuldigung aber führt er immer an, daß die Wahrheit dieser romantischen Dichter eben eine Wahrheit des Eindrucks und nicht der Zergliederung sei. Die Prägnanz der Ausführung, die Gewalt ihrer Verkörperung ist so übermächtig, daß wir bei allen den Inkonsequenzen und Inkongruenzen in den Charakteren und Begebenheiten ihrer Dichtung an die Möglichkeit gar nicht denken, weil die Wirklichkeit vor uns steht. Die Gabe der Darstellung in diesem Grade hat alle Vorrechte der Natur, die wir anerkennen müssen, auch wo wir sie nicht verstehen.[2]) Als zweite Entschuldigung wies

---

[1]) XVI, 38.
[2]) XVI, 173.

dann Grillparzer unzählige Male auf das Publikum Shakespeares und Lopes hin, das bunte Begebenheiten und Weitläufigkeiten wollte.[1])

Seitdem aber die Franzosen die Wahrscheinlichkeit erfunden haben (ein Gedanke, den Grillparzer immer von neuem hervorhebt),[2]) glaubt das Publikum nur noch peinlichster Motivierung, und von diesem Standpunkte aus brachte Grillparzer eine solche Art der Beurteilung dem romantischen Kunstprinzip entgegen. Die ursprüngliche Entschuldigung aber wurde zur Anerkennung einer derartigen Stoffbehandlung als eines Höchsten und Letzten der dramatischen Kunst, wenn Grillparzer sich dem überwältigenden Eindruck der romantischen Meister hingab, wie er das schon in den Jahren 1821 und 1825 getan hat. Dann erschien ihm der Mangel an Verknüpfung, Motivierung, Verbindung, Vermittlung nicht mehr als ein künstlerischer Fehler, überhaupt nicht mehr als symbolische Darstellung, welche den Gang der Natur einhält, indem sie ihre Stufen überspringt und so ein précis, ein abrégé der Natur gibt anstatt der folgerichtigen, ununterbrochenen Entwicklung des Psychologischen. Vielmehr mußte er dann gerade eine solche Art der künstlerischen Stoffbehandlung als die wahre und natürliche anerkennen, die sich nicht auf das Was beschränkt und das Wie unberücksichtigt läßt, sondern die auch die Inkongruenzen und Inkonsequenzen der Natur darzustellen sucht. Denn die Natur kennt keine strenge Verknüpfung von Ursache und Wirkung in Leidenschaften und Begebenheiten. Die Kunst also, die sich nur an die peinliche Konsequenz des Nacheinanderfolgenden hält, ist eine Vergewaltigung der Wirklichkeit zugunsten des klassischen Stils. Shakespeare und Lope de Vega aber, deren Dichtungen verständlich sind, ohne daß man sie demonstrieren kann, wie man überhaupt keinen Natur- und daher auch keinen vollkommen natürlichen Kunstgegenstand demonstrieren kann, sind nur darum groß, weil sie auch die Inkongruenzen und Inkonsequenzen der Natur zur Geltung und Wirklichkeit zu bringen imstande

[1]) XVI, 173; vergl. die spanischen Studien.
[2]) XVII, 42, 13, 17 u. oft. Auch Foglar S. 41.

sind.[1]) Darüber hinaus aber denke man an einen der Hauptgrundsätze von Grillparzers allgemeiner Ästhetik: daß die Wahrscheinlichkeit im gewöhnlichen Sinne absolut unkünstlerisch ist, daß die poetische Wahrheit eine andere ist als die natürliche.

Auf solche Weise also verallgemeinerte sich der Kontrast des Klassischen und Romantischen, der innerhalb der die historische Tragödie betreffenden Anschauungen sich gebildet hatte, über sie hinaus und erstreckte sich schließlich über das ganze Drama. Denn Grillparzer hatte gesehen, daß Shakespeare und Lope de Vega ihre romantische Stoffbehandlung keineswegs nur gegenüber der Geschichte und Sage anwendeten, welche ihren Landsleuten allgemein geläufig war, sondern daß sie die ganze Natur mit allen ihren Inkongruenzen von Ursache und Wirkung darzustellen suchten, alle Zufälligkeiten des Lebens und der Menschen aufgriffen und auf diese Art den Eindruck einer Wirklichkeit, einer Gegenwart erweckten. Denn Natur und Geschichte sind im Grunde ein- und dasselbe: leblose und handelnde Natur; beide aber Natur, Wirklichkeit, Existenz. —

Ein solcher Kontrast der Anschauungen zog nun ganz folgerichtig einen zweiten nach sich, der nicht minder bedeutsam und folgenschwer erscheint. — Den Unterschied zwischen dem Dichter und Historiker hatte Aristoteles darin gesehen, daß der Historiker das Besondere, der Dichter aber das Allgemeine darstellt, weswegen auch die Dichtung philosophischer ist als die Geschichte. Das Allgemeine aber ist (nach Lessings Übersetzung): wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen und handeln würde; als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht. Das Besondere hingegen ist, was Alkibiades getan oder gelitten hat.[2]) An diese Lehre des Aristoteles vom *καθόλον* knüpft nun Lessing

---

[1]) XIX, 20. Man vergleiche hiermit auch A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, a. a. O. S. 97—98, wo sich Schlegel ebenfalls mit Hinblick auf die romantischen Tragödien gegen das peinliche Motivieren und die enge Wahrscheinlichkeitsforderung als unkünstlerisch wendet.

[2]) Poetik, Kapitel 9. Lessing X, 161.

teilweise im Kampf mit Diderot und Hurd seine Untersuchungen an, deren Resultat dieses ist: Die Aristotelische Forderung des Allgemeinen bezieht sich auf komische und tragische Charaktere gleichermaßen. Die einen sowohl als die andern sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so, wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. Demnach ist ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehreren oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Diese Aristotelisch-Lessingsche Lehre vom Allgemein-Menschlichen als Stoff der tragischen Kunst wirkte verbunden mit den ästhetischen Gesetzen Winckelmanns, die von der griechischen Plastik abstrahiert waren, wie die Aristotelischen Gesetze von der griechischen Dichtung, gewaltig auf Schiller und Goethe ein, welche auf der Höhe ihres gemeinsamen Schaffens das Allgemein-Menschliche, das vom Individuellen, Zufälligen, Besonderen Losgelöste als edelsten Stoff der tragischen Kunst verehrten. [1])

Schillers Aufsatz „Über Matthissons Gedichte“ wurde nun, wie wir sehen werden, für den jungen Grillparzer entscheidend. Hier führte Schiller aus, wie von jedem Dichtwerke zwei Eigenschaften unnachläßlich gefordert werden: erstlich notwendige Beziehung auf seinen Gegenstand (objektive Wahrheit); zweitens notwendige Beziehung dieses Gegenstandes oder doch der Schilderung desselben auf das Empfindungsvermögen (subjektive Allgemeinheit). In einem Gedicht muß alles wahre Natur sein. In einem Gedicht darf aber nichts wirkliche historische Natur sein, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. „Jeder individuelle Mensch ist

[1]) Vgl. Schiller: Über die tragische Kunst X, 31. Über Bürger VI, 326. Beantwortung der Bürgerschen Antikritik VI, 336. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. An Goethe 4. April 1797, 24. August 1798. Goethe: Eckermann 1. April 1827. An Schiller 5. April 1797. Häufig in den Propyläen etc.

gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist . . ."[1]) An diesen Aufsatz schloß sich nun Grillparzer ganz offenbar an, wenn er im Jahre 1816 die Worte niederschrieb: „Es ist eine große Frage, ob das zu scharfe Individualisieren der Charaktere, wie wir es bei Shakespeare finden, dem dramatischen Effekt nicht schädlich ist. Der Mensch verschwindet in eben dem Verhältnisse, in welchem das Individuum hervortritt."[2]) So ging Grillparzer durch das Medium Schiller auf Lessing zurück, der ja auch im Anschluß an Aristoteles das zu scharfe Individualisieren dramatischer Charaktere verworfen hatte, weil das den Eindruck des Allgemeinen, Ewig-Wahren und Menschlichen hindert, wodurch allein die Poesie philosophischer, wahrer ist als die Geschichte. Dieses Allgemeine aber kann sich mit gar zu speziellen und individuellen Voraussetzungen und besonderen Bedingungen des einzelnen Falles nicht vertragen. Deutlicher als je erweist es sich hier, wie tief Grillparzers Bildung in der klassisch-humanistischen, kosmopolitischen Epoche unserer Literatur wurzelt, wenn er nur die allgemein menschlichen Leidenschaften und Schicksale, die allgemeine Menschennatur mit ihrem Tun und Treiben, ihren Freuden und Leiden, Irrtümern und Verbrechen, kurz das Ewig-Menschliche, durch alle Zeiten und Völker hin Gültige und Wahre als den einzig würdigen Gegenstand der tragischen Kunst sein Leben lang bezeichnet.[3]) Daß er damit auf den Bahnen Lessings, Goethes, Schillers wandelte, hat er selbst in seiner Biographie bekannt.[4])

Es war nur eine logische Konsequenz dieser Anschauungen, daß Grillparzer das romantische Prinzip nationaler Kunst nicht teilen konnte. Darin liegt ja einer der bedeutsamsten, vielleicht der bedeutsamste Unterschied zwischen dem Schaffen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Das allgemein Menschliche, Loslösung von allem Besonderen war das Losungswort der klassischen Zeit, deren Charakter rein kosmopolitisch, weltbürgerlich war. Die Romantiker aber drangen, freilich erst im Laufe der Entwicklung, die vom Klassischen ihren Ausgang

[1]) A. a. O. X, 241.
[2]) XV, 103.
[3]) XV, 97; vgl. XII, 175. Foglar 26. XVI, 88.
[4]) XX, 74.

ıahm, auf das Nationale. Als aber Fouqué an Grillparzer die Aufforderung richtete, er solle diesem Bestreben nachkommen ınd nicht griechische Stoffe, sondern deutsch-nationale zum Gegenstande seiner Kunst machen, da schrieb Grillparzer im Jahre 1819, er wolle vorläufig das Nationale als solches den literarischen Wegmachern und Straßenräumern überlassen und einstweilen auf der allgemein praktikabeln Heerstraße des Reinmenschlichen in seinen durch jahrhundertlange Gewohnheit beglaubigten Formen seine Zwecke verfolgen. — „In wessen Munde glaubt ihr wohl, daß jetzt noch eine hochsinnige Rede mehr Wirkung selbst auf das gemeine Volk machen werde, in dem eines römischen Weltkonsuls oder eines engen Nürnberger Bürgermeisters?“ [1])

Von diesem Standpunkt aus hat nun Grillparzer auch das Künstlerdrama verwerfen müssen. Doch ist hier eine eigenartige Wandlung in seinen Ansichten vorgegangen. Grillparzer selbst hat mit seiner Sappho ein Künstlerdrama geschaffen und schaffen wollen, womit er, wie nachgewiesen worden, in engen Zusammenhang mit seiner Zeit getreten ist. Denn der Grundgedanke der Sappho, der Zwiespalt von Kunst und Leben, ist ein Lieblingsgedanke der Romantik gewesen, und vor allem in Österreich war das Künstlerdrama eine sehr geschätzte und gepflegte Gattung. [2]) Daß Grillparzer ein starkes Gewicht auf die Zugehörigkeit seines Werkes zu dieser Gattung legte, das zeigt ein Brief an Müllner: „Sappho ist Dichterin. Daß das hervorgehoben werde, ist durchaus nötig. ... Die Dichtungsgabe ist kein in der gewöhnlichen Menschennatur liegendes Ressort, sie mußte daher herausgehoben werden.“ [3]) —

Nun aber tadelte Schreyvogel in seinem Aufsatz „Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho“ gerade mit vollem Rechte den Umstand, daß wir von Anfang bis ans Ende mehr das

---

[1]) XVI, 33. Auch späterhin noch hat sich Grillparzer gegen die nationalen Dramen ausgesprochen (Jahrb. V, 333). Sein eigenes Schaffen freilich widerlegt hier seine Ästhetik.

[2]) Vgl. Schwering, Grillparzers hellenische Trauerspiele. Paderborn 1891. A. Sauer, Anz. f. dtsch. Altert. XIX (1893) S. 308—37. Minor, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Wien und Niederösterreich S. 159.

[3]) Briefe S. 20. XVIII, 175.

liebende Weib als die von ihrer hohen Bestimmung erfüllte Dichterin, also nur die eine und zwar die weniger wichtige Seite dieses Charakters erblicken. Die dichterische Natur der Sappho ist mehr in Worten und einzelnen Schilderungen als in lebendiger Handlung dargestellt, wodurch dann die Katastrophe nicht genügend motiviert erscheint.[1]) Was Schreyvogel hier als einzigen Fehler des sonst seiner Meinung nach herrlich gelungenen Werkes bezeichnete, das hob Müllner, der eine Anzahl unglaublich boshafter und ungerechter Kritiken gerade über die Sappho veröffentlicht hatte, in späterer Zeit als einen besonderen Vorzug des Werkes hervor. Es ist nicht unmöglich, würde auch seinem literarischen Charakter gar nicht widersprechen, daß er sich damit bewußt gegen Schreyvogel stellen wollte, mit dem er nach einiger, wenn auch nicht allzu enger Freundschaft in persönliche Differenzen geraten war. —

Friedrich Kind nämlich hatte der zweiten Auflage seines Schauspiels „Van Dyks Landleben" (1820) eine Vorrede beigegeben: „Andeutungen über malerische Schauspiele und damit verwandte Gegenstände."[2]) Die hierin aufgestellten Theorien von der hohen Bedeutung und Wichtigkeit des Künstlerdramas im allgemeinen hatte Müllner (als „Kotzebues Schatten") bereits im Dresdener literarischen Merkur 1821 verspottet. 1830 erschien dann in Müllners Werken eine längere Abhandlung Müllners: „Über Friedrich Kind".[3]) Hier führte nun Müllner nach eingehenden Untersuchungen aus: Wenn das, was einem Künstler als Menschen begegnet, was er als solcher im realen Leben tut und leidet, nicht geeignet ist zu dramatischer Wirkung, zur Erregung allgemeiner, menschlicher, lebhafter Teilnahme, so mag uns der Dichter noch so viele Blicke in das Künstlerleben tun lassen, er wird immer ein verfehltes Drama geschaffen haben. Das zeigen uns zur Genüge Dramen wie Raphael Sanzio von Braun, Corregio von Oehlenschläger,[4]) sogar zum Teil auch der Tasso von Goethe. Die Alten und

[1]) A. a. O. S. 680.

[2]) Wiederholt Wien 1825 S. 5—62.

[3]) Müllners Werke, Supplementband 1—4, Meißen 1830. IV, 22 ff.

[4]) Übrigens hat auch Schreyvogel in seinem Tagebuch einmal geäußert, Oehlenschlägers Correggio habe nicht allgemeines Interesse. A. a. O. II, 121.

ihakespeare haben wohlweislich das Wesen der Kunst und er Künstlernatur nicht zum Gegenstand dramatischer Dartellung gewählt. Wohl aber gibt es auch einige gelungene Künstlerdramen, die keine artistische, sondern lediglich die ramatische Idee verfolgen und somit gar nicht eigentliche Künstlerdramen genannt werden können, und zu ihnen gehört uch die Sappho von Grillparzer. —

Daß Grillparzer die Werke Müllners, in denen diese Abandlung erschien, gekannt hat, steht außer allem Zweifel. ianz abgesehen von den persönlichen Beziehungen, die ihn urch Vermittlung Schreyvogels mit Müllner verbanden, schätzte r ihn trotz seiner ungerechten Schmähungen über seine eigenen Verke doch sein Leben lang als den „letzten sachkundigen Kritiker in Deutschland.“ Wenn er nun früher in seinem riefe an Müllner gerade auf das Dichterische in Sapphos latur ein starkes Gewicht gelegt hatte, so suchte er nach dem rscheinen von Müllners Abhandlung gerade den Vorwurf chreyvogels, Sappho sei nicht genug als Dichterin geschildert, a einem Vorzuge seines Werkes zu stempeln. So schrieb er ı seiner Selbstbiographie, der Tadel, er hätte in Sappho mehr das Veib als die Dichterin geschildert, sei ihm sehr recht gewesen. Ich war nämlich immer ein Feind der Künstlerdramen. Künstler ind gewohnt, die Leidenschaft als einen Stoff zu behandeln. adurch wird auch die wirkliche Liebe für sie mehr eine ache der Imagination als der tiefen Empfindung. Ich wollte ber Sappho einer wahren Leidenschaft und nicht einer Verrung der Phantasie zum Opfer werden lassen.“ [1])

Gleich darauf spricht er von den erbosten und ungeechten Kritiken Müllners über seine Sappho, ohne der lobenden rwähnung in dessen Abhandlung über Friedrich Kind zu geenken. Das kann freilich gegen die Beeinflussung von seiten Müllners sprechen, wie ja auch der Grund, den Grillparzer ir seine Abneigung gegen das Künstlerdrama angegeben, nur och leise an den anklingt, welchen Müllner angeführt hatte.

[1]) XIX, 74f. Vgl. Foglar S. 32. Im Jahre 1838 schrieb Grillparzer amal, ein Dichter, wenn er nicht wenigstens ein Schiller oder Goethe, akespeare oder dgl. ist, scheine ihm unter der Würde einer auf wahre eidenschaft basierten Darstellung zu sein. XVI, 145.

Ganz den gleichen Grund aber hatte Grillparzer bereits in einer Lustspielkritik aus dem Jahre 1850 angegeben: Gegen das Ende zu wird Brunelleschi Hauptfigur, und das Lustspiel geht in das Künstlerdrama über, wodurch es aller Gebrechen der letzteren Gattung teilhaft wird, vor allem, daß nicht mehr die allgemeine Menschennatur, sondern der spezielle Anteil an irgend einem Künstler oder Kunstwerke den Gehalt, das Interesse hergibt. Nun ist aber weder Brunelleschi noch die doppelte Kuppel des Domes in Florenz so lebendig in der Er-innerung der, wenigstens der deutschen Zuseher, als daß der Abschluß eines Gemütsanteiles sich irgend befriedigend darauf gründen ließe.[1])

Notwendig ist nun aber gewiß die Einwirkung Müllners nicht anzunehmen. Denn die Verwerfung des Künstlerdramas ergibt sich ja auch als logische Konsequenz aus den Anschau-ungen des Dichters von dem Allgemein-Menschlichen als Auf-gabe der tragischen Kunst. Diese Lehre hatte auch das Gesetz bedingt, die Charaktere dürften nicht scharf individualisiert werden, weil der Mensch verschwindet, je mehr das Individuum hervortritt und unter speziellen Voraussetzungen und Be-dingungen das Allgemeine, Ewig-Gültige notwendig in den Hintergrund treten muß.

Shakespeare war es, dem Grillparzer den Vorwurf ge-macht hatte, und Shakespeare selbst wandelte diesen Vorwurf in ein Gesetz, eine Forderung an die dramatische Kunst. Unter seinem überwältigenden Wirklichkeitseindruck stehend erklärte Grillparzer schon im Jahre 1821, erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen der Leidenschaften brächten Leben in das Bild und seien das Höchste der dramatischen

---

[1]) XVIII, 109. Bemerkt sei noch, daß es Grillparzer einmal als un-glückliche Idee hinstellt, Lessing zum Helden eines Stückes zu machen und sich einzubilden, man könne einen solchen Heroen des Geistes seiner würdig reden oder handeln lassen. XVIII, 118. Auf grund eines ähnlichen Ge-dankens schrieb später der bekannte Kritiker und Dramaturg E. Th. Roetscher eine kleine Abhandlung: „Worin liegt bei den sogenannten Künstlerdramen die größte Gefahr für den dramatischen Dichter?“ Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen, hg. v. Emilie Schröder, Lpz. 1867, S. 19 f. — Vgl. über Künstlerdramen auch Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker. III, 27

Kunst.[1]) Lope de Vega tat das Seine dazu. In der Zeit, ıls Grillparzer seine Jüdin von Toledo gestaltete, meinte er u Foglar, er interessiere sich jetzt für wunderliche Charaktere.[2]) 1857—1858 schrieb er, Shakespeare habe bei seinem ıöchst wunderlichen Stück „Heinrich VIII.“ unendlich viel gelacht, wenn er die Inkongruenzen der menschlichen Natur als wirklich unvermittelt aneinandergereiht und das Amt des Dichters eben der Wirklichkeit überlassen habe.[3]) Noch in ıohem Alter, 1869, sprach er aus:[4]) Wenn wir heutzutage im Drama von einem Charakter verlangen, daß er sich gut-horaisch immer gleich bleibe, so war der Hauptreiz des altengischen Theaters die Widersprüche der menschlichen Natur, lie Absprünge, die doch endlich in einen einheitlichen Weg urückkehren.

Das Gesetz von der konsequenten Gleichheit und Stetigkeit ler Charaktere, mit dem Grillparzer hier in Konflikt geriet, war ıicht zuerst von Horaz, sondern ursprünglich von Aristoteles ufgestellt worden[5]) und hatte sich durch die Zeiten hin fortgeschleppt. Seine Unnatur hatte zuerst Diderot erkannt, aber ntschuldigt: Sur la scène on veut que les caractères soient ns. C'est une fausseté palliée par la courte durée d'un drame: ar combien de circonstances dans la vie, où l'homme est distrait e son caractère?[6]) Also die kurze Dauer des Dramas rechtertigt die Erscheinung. Eine andere Erklärung hatte Lessing: Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen, sie müssen mmer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben. Andere Charaktere sind für den dramatischen Dichter untauglich, weil hnen das Unterrichtende fehlt.[7])

Der Grund moralischer Wirkung mußte für Grillparzer ortfallen. Diderots Erklärung hätte er allenfalls annehmen önnen, weil ja auch er die kurze Dauer des Dramas, die

[1]) XV, 102.
[2]) Foglar 18.
[3]) XVI, 168.
[4]) XVI, 177.
[5]) Poetik, Kapitel 15. Horaz, De arte poetica v. 125—127.
[6]) De la poésie dramatique S. 497. Entretiens 202.
[7]) Hamb. Dram. IX, 325.

Einheit der Zeit, gefordert hatte. Doch stellt sich Diderots Begründung schließlich auch nur als die nachträgliche Recht-fertigung eines Gesetzes dar, das man nicht verwerfen wollte, weil es von Aristoteles stammte und historisch, traditionell geworden war. Der verfeinerten Psychologie der modernen Dichter aber konnte dieses Gesetz praktisch nicht mehr entsprechen und bedeutete nur eine Fessel für die Entwicklung des Charakteristischen und Natürlichen. Daher machte Grill-parzer kurzen Prozeß und stellte sich schroff der Tradition entgegen, deren Ursprung in gänzlich anders gearteten Ver-hältnissen und Bedingungen seine Begründung findet. Wa dem griechischen Drama eigentümlich war, dessen Bedeutun und Schwerpunkt, wie Aristoteles schon erkannte, in de Handlung, der Fabel lag, das mußte für Charaktertragödie Shakespeares und der romantischen Dramatiker überhaup durchaus nicht ohne weiteres seine Geltung behalten, un Grillparzer erkannte eben ganz richtig, daß es tatsächlich scho seine Geltung verloren hatte, als Lessing das Gesetz von neuen aufstellte.

Es ist sofort ersichtlich, daß mit dieser Aufgabe de „Haltung" der Charaktere die weniger peinliche Verknüpfun und Motivierung der romantischen Tragödien in engster Zusammenhang steht. Die Widersprüche und Absprünge, di Inkonsequenzen und Wunderlichkeiten in den Charakter lassen ganz natürlich eine Berechnung nach logischen Gesicht punkten nicht zu, und der Inkonsequenz der Charaktere mu ganz selbstverständlich die Inkonsequenz der von den Charakter ausgehenden Begebenheiten, d. h. der Handlung, entsprechen.

Diese Art der Charakterbehandlung erfordert nun al das Eingehen auf die individuellen Eigentümlichkeiten, di Besonderheiten und Wunderlichkeiten der Charaktere, kurz a das, was nach Schillers Ausdruck nicht „Menschheit" an ihne ist. Und diese Konsequenz mußte mit den Anschauung Grillparzers wenigstens bis zu einem gewissen Grade ko trastieren, welche sich in anderer, der klassischen Richtun bewegten. Auch Grillparzer forderte, wie alle andern Theoretike die strengste Verknüpfung von Ursache und Wirkung, die No wendigkeit als innere Form des Dramas. Diese Notwendigke

der Handlung kann in idealer Weise nur dann zur Erscheinung kommen, wenn auch in den Charakteren alles Zufällige, Besondere, Individuelle abgelöst wird, wenn sie Vertreter eines Allgemein-Menschlichen, Ewig-Gültigen darstellen, wie es Aristoteles, Lessing, Schiller, Goethe als das Gesetz des klassischen Stils gefordert hatten. Das Allgemein-Menschliche entspricht daher der Notwendigkeit der Handlung, wie das Individuelle der Einhaltung des inkonsequenten, natürlichen Geschehens, und wie sich zwischen Notwendigkeit und Zufall ein Gegensatz in Grillparzers dramaturgischen Anschauungen gezeigt hatte, so nun auch zwischen dem Ewig-Menschlichen und Individuellen.

Das klassische Kunstprinzip Goethes und Schillers mußte dem Allgemein-Menschlichen gerechter werden als den besonderen Erscheinungen des Individuums. Das Typische, das in ihrer Ästhetik allmählich ganz mit dem Begriff des Symbolischen zusammenfiel, soll sich von allen einzelnen Individuen der dargestellten Gattung gleichmäßig entfernen, um so das Allgemeine, Ewig-Gültige zu verkörpern. Als das Kennzeichen des Romantischen aber bezeichnete Friedrich Schlegel die Neigung zum Interessanten, Charakteristischen, Individuellen, und diese Neigung ist auch in Grillparzers Dramen ganz deutlich zu bemerken. So konnte man mit vollstem Rechte die letzte Gruppe seiner Dramen, vor allem den Treuen Diener, den Bruderzwist, die Jüdin, vielleicht die stärksten Individualbilder nennen, die wir in der dramatischen Literatur der Deutschen besitzen. [1]) Anderseits wieder erklärt Volkelt, daß bei keinem zweiten deutschen Dramatiker so vorwiegend wie gerade bei Grillparzer tragische Verwicklungen von typisch-menschlicher Art behandelt würden. [2])

Beides läßt sich nun wohl miteinander vereinigen: Shakespeare tat es, indem er allgemein menschliche Leidenschaften in ihrer denkbar höchsten, ungewöhnlichsten Potenz darstellte, wodurch sie gleichzeitig symbolisch und wieder ganz individuell erscheinen. Grillparzer wählt einen typisch tragischen Konflikt,

---

[1]) Klaar, Grillparzer als Dramatiker, S. 17. Klaar zeigt hier in sehr richtiger Weise die Entwicklung Grillparzerscher Dichtung von der Schicksalstragödie durch das Problemstück zum Individualdrama.

[2]) A. a. O. S. 8, 9.

wie den „Kampf des stillen Gemütes mit dem Gang der Geschichte" im Bruderzwist. Nun aber zeigt er einen solchen Konflikt keineswegs in der höchsten Potenz seiner Wirksamkeit, wodurch er symbolisch und gleichzeitig individuell werden würde, sondern er zeigt ihn unter ganz bestimmten Bedingungen und Voraus setzungen, unter tausend Zufälligkeiten des Charakters, der bi in seine kleinsten, oft nebensächlich scheinenden Eigentümlich keiten gezeichnet wird. So kommt es, daß manchmal da Allgemein-Menschliche, das in des Dichters früheren Werke sich mit Klarheit heraushebt, in seinen späteren Stücken in Individuellen zu versinken droht, eben weil es an allzu spezielle Voraussetzungen des einzelnen Falles gebunden erscheint, un doch immer wieder aufzutauchen und das Gemüt von dem Interesse am Individuellen hinüberzulenken zu der, wenn auch nur dunkeln, Ahnung des Allgemeinen, Ewig-Wahren, Typisch Menschlichen.[1]) —

Die Forderung des Allgemein-Menschlichen als Stoff de künstlerischen Darstellung zog nun mit Beziehung auf ei spezielles Stoffgebiet — das Wunderbare — eine notwendige Kon sequenz nach sich, während wiederum die Forderung des Indi viduellen in gleicher Beziehung einen Kontrast der Anschauunge heraufbeschwor. Ging das Gesetz des Allgemeinen von Aristotele aus, so beginnt auch nun wieder bei ihm die Tradition. —

In einer von Goethe ihrer hohen Liberalität wegen gerühmte Stelle seiner Poetik hatte Aristoteles das Unmögliche, Wunde bare in der Dichtung unter drei Bedingungen gelten lassen wenn Gründe der Dichtung, Erhebung über die gemeine Wirk lichkeit und der allgemeine Glaube es rechtfertigen.[2]) Di letzte Bedingung gewann durch Lessing eine ganz neue Bedeutun und ungemeine Wichtigkeit für die Entwicklung des Wunde baren in der deutschen Poesie. Es handelt sich natürlich u die Kritik der Hamburger Dramaturgie über die Semiram von Voltaire, deren Gedankengang wir vorerst darlegen müsse Die kühne Neuheit, in einem französischen Trauerspiel na

[1]) Ich verweise bei den kurzen Andeutungen, die ich hier nur ge konnte, auf die Abhandlungen Volkelts, Lex' und Lessings, welche viel A hellendes in dieser Beziehung bieten.

[2]) Poetik, Kapitel 25. Vgl. Goethe an Schiller 28. April 1797.

dem Muster Shakespeares einen Geist erscheinen zu lassen und so alle Regeln strenger Wahrscheinlichkeit umzustoßen, hatte Voltaire in der seinem Drama beigegebenen „Disputation sur la tragédie ancienne et moderne“ zu rechtfertigen gesucht. Das ganze Altertum hat an Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertum zu richten? Die Religion hat dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern? — Diese Gründe suchte nun Lessing zu widerlegen. Die Religion als solche hat in Dingen des Geschmacks und der Kritik nichts zu entscheiden. Ihr Zeugnis gilt nur als eine Art von Überlieferung des Altertums. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertum zu tun. Aber auch die Rechtfertigung, daß das ganze Altertum an Gespenster geglaubt habe, kann für den modernen Dichter keineswegs mehr hinreichen. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten wohl aus diesem Grunde recht, den Gespensterglauben zu benutzen. Der neuere Dichter hat dieses Recht nicht einmal dann, wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigeren Zeiten zurücklegt. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unseren Augen nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern um uns durch diese zu täuschen und durch die Täuschung zu rühren. Wenn wir also tatsächlich jetzt an keine Gespenster mehr glauben und dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte, wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffiert; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren. Nun aber ist die Folge dieser Gedanken doch keineswegs die, daß der Dichter nicht Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne bringen darf. Denn die Vorraussetzung, wir glauben an keine Gespenster mehr, ist durchaus falsch. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für die Wirklichkeit der Gespenster in der Geschwindigkeit den Schwung zu

geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will. So ein Dichter ist fast einzig und allein Shakespeare.[1])

Als Ergebnis dieser Ausführungen also ergibt sich erstens das negative Gesetz: Das Übernatürliche der Dichtung kann nicht dadurch gerechtfertigt werden, daß die Personen im Stücke das Übernatürliche glauben, weil die Zeit daran geglaubt hat, in der die Geschichte spielt. Zweitens die positive Regel: Das Übernatürliche muß auf einen allgemeinen Menschenglauben oder doch wenigstens den Glauben der Zeit, für die der Dichter schuf, gegründet sein.

Nun wurde aber die Rechtfertigung Voltaires durch Lessing keineswegs ganz aus der Welt geschafft, und gerade bei zwei Männern, die auf Grillparzer nicht geringen Einfluß hatten, begegnen wir ihr wieder. Heinrich Blümner führte sie in dem seinerzeit hochberühmten, auch von Grillparzer nachweislich im Jahre 1817 gelesenen Werke „Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos"[2]) an: Es ist nicht einmal notwendig, daß wir den geheimen Glauben an Sagen, Verwünschungen, Erscheinungen teilen, es reicht hin um unser Mitgefühl zu erwecken, wenn die uns dargestellten Personen daran glauben.[3]) Mit dem gleichen Gedanken suchte Schreyvogel in der von ihm verfaßten Vorrede zur Ahnfrau die Schicksalsidee des Dramas gegen die heftigen Angriffe der Kritik zu verteidigen: Shakespeare und Calderon haben den abergläubischen Wahn finsterer Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der Ahnfrau geschehen ist, ohne daß man sie deshalb verketzert hätte. Die Sophisterei der Leidenschaften, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntnis.

Diese Lehre hat nun auch Grillparzer selbst zur Rechtfertigung seines Erstlingswerkes benutzt, obgleich doch des öfteren nachgewiesen worden, daß diese schon an sich nich

[1]) IX, 227 f.

[2]) Leipzig, 1814. Vgl. Grillparzer XIV, 57. Auch Voltaires Abhandlung selbst hat Grillparzer wohl sicher gelesen. Vgl. XVI, 158.

[3]) S. 155.

ausreichende Erklärung auf die Ahnfrau nicht einmal zutreffend ist. Durch sein ganzes Leben zieht sich mit häufiger Wiederkehr in Wort und Schrift der zähe, längst von Lessing zurückgewiesene Gedanke: nicht er selbst glaube an das Schicksal, weil die Personen im Stück daran glauben. In der Zeit aber, in der das Stück spielt, hat man an Gespenster geglaubt.[1]) Die Frage über Anwendbarkeit des Fatums in der Poesie fiel für Grillparzer in dieser Beziehung zusammen mit der Frage über die Anwendbarkeit der Gespenster, der vorbedeutenden Träume usw., welch letztere sogar die geisterscheuen Franzosen in ihren Tragödien so wichtige Rollen spielen lassen.[2]) Ein solches Übernatürliches ist aber für die neueren Dichter bloß im Drama zu gebrauchen, wo die Gesinnungen der dramatischen Personen dargelegt werden und somit von selbst für die objektive eine subjektive Wahrheit eintritt; im Epos wäre seine Einwirkung Unsinn.

Nun hatte also Lessing die Rechtfertigung Voltaires mit dem Aristotelischen Gesetze zurückgewiesen, das Übernatürliche in der Dichtung müsse sich auf einen allgemeinen Menschen- oder doch wenigstens Zeit- und Volksglauben gründen, wenn es unser Mitgefühl erwecken und unsere Täuschung rege machen soll. Diese Lehre wirkte bestimmend auf alle zukünftige Ästhetik ein, und auch die, welche — meist aus mehr persönlichen Entschuldigungsgründen — zu der von Lessing verworfenen Rechtfertigung gegriffen hatten, konnten doch andererseits nicht umhin, sich der Wahrheit des Lessingschen Gesetzes unbedingt zu unterwerfen. Diese Erscheinung tritt uns in Blümner, Schreyvogel, Grillparzer entgegen. Wenn auch die Unmöglichkeit der Geisterwelt, so lehrte Blümner, dargetan werden könnte, so steht es dennoch dem Dichter frei, die in jedem Gemüte liegende Empfänglichkeit für den Glauben daran zu benutzen.[3]) In einer Kritik des Heldenspiels „Hermann"

---

[1]) Aus Gesprächen mit Grillparzer von R. Zimmermann. Jahrb. 1894, S. 344. XV, 96f; XIX, 69. Vgl. H. Bohrmann a. a. O.

[2]) XV, 96, 98. Vgl. auch Müllner, Vermischte Schriften I, 137f. (und 230), wo die gleiche Lehre begegnet, daß nur die dargestellten Personen an Gespenster etc. zu glauben brauchen. (Theaterlexikon: Geistererscheinung).

[3]) A. a. O. S. 155.

von Fouqué schrieb Schreyvogel: Das Wunderbare der Dichtung ist weder in der allgemeinen Menschennatur noch in einem mit unserer Denkart zusammenhängenden Volksglauben gegründet und also ohne poetische Wahrheit und Wirkung.[1])

Und dieser Lehre schloß sich nun auch Grillparzer in vollem Umfange an, wo seine Ausführungen nicht direkt der Entlastung seiner Ahnfrau dienten. Und das war seinen ganzen ästhetisch-dramaturgischen Anschauungen nach selbstverständlich. Er hatte sich der Lessingschen Theorie angeschlossen, daß der Dichter die Geschichte nur als Mittel zu seinem eigenen Zwecke gebrauchen dürfe, woraus ja Lessing die Falschheit des Voltaireschen Gedankens herleitete. Und dieser Zweck des tragischen Dichters war für Grillparzer, wie für Lessing, Goethe, Schiller, das Allgemein-Menschliche darzustellen, ohne Suppositionen und individuelle Zufälligkeiten. Daher also muß auch das Wunderbare, wenn es poetisch geglaubt werden oder praktisch wirksam sein soll, an die aus der Menschennatur fließende, durch den Lauf der Jahrhunderte bewährte und ausgebildete Form des Wunderglaubens gebunden sein, es muß sich als notwendig mit der allgemeinen Menschennatur und dem allgemeinen Menschengefühl verknüpft erweisen, dessen subjektive Wahrheit ewig bestehen wird, wenn auch die objektive Unwahrheit längst feststehend geworden. Wenn das Übersinnliche auf solche Art in das Sinnliche hineinspielt, so werden diese poetischen Ideen, diese subjektiven Wahrheiten als die Schatten, die das Licht des Geistes in das halbdunkle Menschengemüt wirft, für die Poesie weit brauchbarer sein als die philosophischen Ideen, die objektiven Wahrheiten, die nur den Verstand beschäftigen, aber das ahnende Gemüt unbefriedigt lassen.[2])

Grillparzer selbst hat einmal viele solcher poetischen Ideen aufgeführt, die durch den allgemeinen Menschenglauben gerechtfertigt werden.[3]) Dagegen hat Lope de Vega einmal die Annahme des bösen Sterns oder eines Unglücklichgeborenseins als poetisches Motiv verwendet. Eine solche Annahme

[1]) Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 83, S. 674 f.
[2]) XVI, 31; XVIII, 154; XIX, 69, 70; XV, 95; XV, 17. Wartenegg S. 35.
[3]) XV, 65.

aber ist nicht so in der menschlichen Natur begründet als die Ideen eines Schicksals, einer ausgleichenden Gerechtigkeit, einer Nemesis, daß man darauf wie auf ein festes Haus Wechsel ziehen könnte. Lope de Vegas Aufgabe war, uns zu seiner Idee hinzuführen, nicht von ihr auszugehen.[1]) Andererseits ist Schillers Übernatürliches immer ein solches, welches durch sein Vorkommen zu allen Zeiten sich als ein in der Menschennatur unaustilgbar Begründetes darstellt.[2]) Natürlich dachte hier Grillparzer vor allem an die Braut von Messina und den Wallenstein. An letzteren freilich nur so weit, als sich in ihm der astrologische Aberglaube Wallensteins nur als die Form darstellt, in der zu jener Zeit der allgemein menschlich begründete Schicksalsglaube auftrat. Denn den Sternenglauben als solchen hat Grillparzer unter den ewigen, allgemein gültigen Vorstellungen des Übersinnlichen nicht genannt, die Annahme eines bösen Sternes als poetisches Motiv verworfen und selbst lange Zeit bei Gestaltung seines Rudolf nach Anhaltspunkten gesucht, die ihm genügende Erklärung der Glaubensseligkeit des Königs gegeben hätten.[3])

Er fand endlich die menschlich und poetisch wahrste Erklärung, die er nur finden konnte: In einer Zeit schranken-

---

[1]) XVII, 103. An Kleist tadelte Grillparzer, daß seine Übernatürlichkeiten nicht poetischen Ursprungs sind, sondern sich auf körperliche Leiden beziehen. Solche physiologische Entwicklungen kann aber kein gewöhnlicher Mensch glauben, weil er sich nicht hineinversetzen kann. Es ist sehr charakteristisch, daß Grillparzer von dem durch die Romantik aufgekommenen Interesse am Pathologischen, daß sich ja auch heute wieder in starkem Maße kundgibt, wie auch Goethe, nichts wissen will. Vgl. Wartenegg S. 35ff. Eine „moralische Wirkung aus physischen Ursachen“ wie einem Liebestrank hat Grillparzer unbedingt verworfen, daher auch den Stoff von Tristan und Isolde als unbrauchbar erklärt. Vgl. Foglar S. 32, Wiener Stammbuch S. 345. Tatsächlich ist es erst Richard Wagner gelungen, die einzig mögliche dramatische Lösung des schwierigen Problems zu finden, die dem modernen Empfinden durchaus entspricht.

[2]) XVIII, 74.

[3]) Vom Dichter der Esther. Tagespresse, Wien 1870, Nr. 177. Vgl. auch die mannigfachen Bedenken, die Schiller in Briefen an Goethe über das astrologische Motiv seines Wallenstein vorbrachte (z. B. 4. u. 7. Dezember 1798), sowie die Erwiderung Goethes namentlich vom 8. Dezember, wo er den astrologischen Aberglauben als einen allgemein menschlichen Glauben bezeichnen will.

losester Willkür, Verwirrung und Zwietracht sehnt sich ein tief innerlicher, stiller und ästhetischer Mensch, dessen tragische Tatunkraft dem Geiste der Zeit nicht gewachsen ist und all die Verwirrung nur noch mehr verwirrt, nach Ordnung und Sammlung, Frieden und Harmonie. Da er sie auf Erden nicht finden kann, erhebt sich sein Geistesflug in die Unendlichkeit, und er begreift die Welt als eine ewige Kette von Ursache und Wirkung, Einfluß und Erfolg, die in Gott ihren Anfang und ihr Ende hat. Diese ästhetische Weltanschauung, die in allen Dingen, nur nicht dem Menschen, die herrlichste, göttliche Ordnung walten sieht, gibt ihm seinen inneren Halt, läßt ihn sich selbst nicht aufgeben, ist seine Selbstrettung. Gottes Werk aber sind auch die Sterne, und nur als solche glaubt er an sie, weil sie aus seiner Hand hervorgegangen und als Glieder des harmonisch geordneten Weltsystems zu Zeugen und Verkündern der absoluten Wahrheit werden. So erhebt sich der ganz individuell in Zeit und Mensch begründete Sternglauben des Kaisers in die reinen Höhen des allgemein menschlichen Glaubens an Gott als die Harmonie der Dinge. —

Einen solch allgemeinen Mensch- oder Volksglauben hat übrigens Grillparzer nicht nur zur Rechtfertigung des Übersinnlichen, sondern auch anderer Erscheinungen, so des Abweichens von Geschichte und Sage, herangezogen, hier wohl mit direktem Zurückgehen auf die erwähnten Lehren des Aristoteles, der ja eine solche Rechtfertigung ausdrücklich angeraten hatte. Lope, sagt er einmal, ist eben dem Geiste der allgemein verbreiteten Erzählung treu geblieben, die ganz Spanien von dieser Frau (Griseldis) hatte, und so entsteht eine eigene Wahrheit, die eine poetische und daher wieder Naturwahrheit ist. Eine Wahrheit nicht in der Sache, sondern in den Gemütern.[1]) Immer wieder also begegnet uns in Grillparzers Ästhetik unter den verschiedensten Erscheinungsformen die fundamentale Unterscheidung des Poetischen und Philosophischen

[1]) XVII, 199. Vgl. XVII, 110.

Kapitel III.

Das Tragische.

War das Schicksal in der griechischen Tragödie als objektive Idee und notwendige Voraussetzung des Tragischen zur Erscheinung gekommen, so soll es nach Grillparzer im modernen Drama nur noch als subjektive Idee und poetische Maschine seinen dichterischen Wert behalten dürfen, weil sich die Überzeugung der Griechen zu einer Ahnung der modernen Welt verflüchtigt hat. Die Schicksalsidee ist ursprünglich ein „Ausfluß des dem menschlichen Geiste angeborenen Strebens, dem Begründeten einen Grund aufzufinden, des Strebens, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen.“[1]) Weil sich eine solche Verknüpfung von Ursache und Wirkung innerhalb des Tatsächlichen vom menschlichen Verstande nicht aufdecken läßt, so sieht er sich gezwungen, die Zweckmäßigkeit des Geschehenden aus einem höheren Denken und Willen herzuleiten, über der scheinbaren Willkür irdischer Begebenheiten eine übersinnliche Notwendigkeit anzunehmen, die alles so geschehen läßt, wie es geschieht.

Nach der Lehre des Aristoteles und der an ihn sich schließenden Tradition ist nun aber das Wesen des Dramas rein seiner Form nach auch ohne jede Beziehung auf eine Idee strengste Verknüpfung von Ursache und Wirkung, Notwendigkeit. Demnach bringt das Drama die Idee des Schicksals schon im Irdischen zum Ausdruck, befriedigt das Streben des menschlichen Geistes nach Kausalität schon innerhalb der sinnlichen Erscheinungen und ist nicht genötigt, auf ein Übersinnliches zu verweisen, in dem Grund und Ursache eines scheinbar Unzusammenhängenden zu finden wäre. Gerade die innere Form des Dramas aber, welche die Notwendigkeit als Erscheinung der Sinnenwelt,

---

[1]) XV, 95.

nicht als ein Postulat der Vernunft darstellen soll, weist doch wieder dem Schicksal seinen Platz in der dramatischen Kunst an.

In der Begründung berührt sich Grillparzer wiederum mit dem bereits erwähnten Werke von Blümner. Wie in jeder Begebenheit — so lehrte Blümner — äußere Ereignisse und Handlungen, die in dem Willen ihren Ursprung haben, wie überall Notwendigkeit und Freiheit zusammenwirken, so kann auch in der dramatischen Nachbildung keine Begebenheit ohne diese Wechselwirkung gedacht werden. In jedem Trauerspiel müssen daher Einwirkungen von außen eintreten, die ihren Grund nicht in dem psychologischen Zustand des Menschen haben und als solche sein Schicksal darstellen.[1]) Wenn nun Blümner alles, was unabhängig vom menschlichen Willen geschieht, als Notwendigkeit betrachtet, so kann Grillparzer diese Anschauung nur mit Bezug auf das Drama teilen. Da das Wesen des Dramas strenge Ursächlichkeit ist, so müssen alle Ereignisse, die kein unmittelbares Produkt einer freien Willenskraft sind, und die im Epos, abgesondert, als Lauf der Welt, als Zufall gelten dürften, im Drama nur als Glied einer Kette begriffen werden, die wir eben das Schicksal nennen.

Als Grillparzer von Lessing den Begriff der dramatischen Handlung als eines Ereignisses, dem Absicht zugrunde liegt, übernommen hatte, konnte er auch aus ihm auf ganz gleiche Weise die Idee des Schicksals nicht mehr subjektiv und als poetische Maschine, sondern objektiv und als notwendige Voraussetzung des Tragischen entwickeln. Die Absicht nämlich kann entweder in dem Subjekte der Tätigkeit liegen, wodurch dann eine freie Willenshandlung in die Erscheinung tritt, oder aber sie wird der Tätigkeit des tragischen Subjektes entgegengesetzt werden und zwar wieder entweder von einer anderen Person, wo dann die Freiheit des einen zum Schicksal des andern wird, oder von Umständen, welche eben der inneren Form des Dramas wegen ebenfalls die Gestalt von Absicht annehmen müssen. Und das, was auf solche Weise der Freiheit des tragischen Subjektes entgegengesetzt wird und unabhängig von seinem Willen geschieht, nennen wir im Drama

[1]) A. a. O. S. 162.

das Schicksal, das demnach ein Anthropomorphismus, eine Personifikation der Naturnotwendigkeit, der von unserem Willen unabhängigen äußeren Umstände genannt werden kann.[1])

Daß der Kampf der Freiheit mit der Notwendigkeit das Wesen der tragischen Kunst ausmache, ist der Inhalt aller Aufsätze Schillers über diesen Gegenstand, wodurch er der romantischen Ästhetik die Richtung wies und — wenn auch zum Teil nur negativ — bestimmend auf Grillparzers Anschauungen vom Tragischen eingewirkt hat. Schillers Ausgangspunkt war die Kantische Ethik, welche die zwei Prinzipien im Menschen, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Natur und Freiheit einander gegenüberstellte. Als sinnliches Wesen ist der Mensch der Naturnotwendigkeit, dem Schicksal unterworfen. Natur sind alle äußeren Umstände, Begebenheiten und Gewalten, welche dem Willen des Menschen nicht untertänig sind und seine Sinnlichkeit meistern. Natur sind alle Affekte, Triebe und Instinkte in ihm selbst, welche nur dem Glück und Nutzen seiner tierischen Existenz, dem sinnlichen Selbsterhaltungstriebe dienstbar sind und den Willen zu bestimmen versuchen. Aber der sittliche Mensch ist ein freies, sich selbst bestimmendes Wesen. Kraft der göttlichen Vernunft erhebt er sich — das einzige aller irdischen Geschöpfe — hoch hinaus über die Naturnotwendigkeit, bricht alle Fesseln des Schicksals und macht sich in ideellem Sinne selbst zum Herrn der Natur. Die Aufgabe der Tragödie aber ist es nun, den Menschen im Kampfe der sittlichen Freiheit mit der sinnlichen Naturnotwendigkeit darzustellen und den Sieg der Freiheit des sittlichen Willens über alle Mächte des Schicksals zu verherrlichen, welche wohl sein physisches Sein vernichten, aber nie seine moralische Selbstbestimmung aufzuheben vermögen. —

Auf diese erhabene Lehre gründeten nun die Romantiker ihre Theorie des Tragischen, das sie, wie auch Schiller, als den Sieg der Freiheit über die Notwendigkeit bestimmten.[2]) In Österreich hatte diese romantische Doktrin einen energischen

---

[1]) XV, 93, 100; XVII, 111.

[2]) Vgl. z. B. A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen. Fünfte Vorlesung S. 72 u. öfter. Schelling, Philosophie der Kunst (Sämtliche Werke Abt. I, Bd. 5) S. 693 ff. Fr. Schlegel, Über d. Stud. d. gr. Poesie S. 142.

Vorkämpfer: Heinrich von Collin, der das Drama als die Darstellung einer Handlung bezeichnete, aus deren Anschauung der Sieg der Freiheit über die Naturnotwendigkeit erhellet, welche Anschauung die Menschheit mit dem höchsten Triumphgefühle ihrer Würde beseligt.[1] Eine solche Definition erklärte Schreyvogel im Sonntagsblatt für völlig falsch, ja lächerlich, und rechnete sie zu den übersinnlichen Kostbarkeiten der neuen Schule. Denn niemals kann auf solche Weise der Zweck der Tragödie erreicht werden, Mitleid und Furcht zu erwecken.[2] An Schreyvogels Seite aber erblicken wir Grillparzer im Kampfe gegen Schiller und die Romantik.

Wieder geht er — 1819 — von der inneren Form des Dramas aus, welche strengste Kausalität zum obersten Gesetz des tragischen Dichters macht. Das Kausalitätsband ist nun, den Begriff der Freiheit vorausgesetzt, seiner Möglichkeit nach ein doppeltes: nach dem Gesetz der Notwendigkeit, d. i. der Natur, und nach dem Gesetze der Freiheit. Unter dem Notwendigen wird hier alles dasjenige verstanden, was, unabhängig von der Willensbestimmung des Menschen, in der Natur oder durch andere seinesgleichen geschieht, und was, durch die unbezweifelte Einwirkung auf die untern, unwillkürlichen Triebfedern seiner Handlungen, die Äußerungen seiner Tätigkeit, zwar nicht nötigend, aber doch anregend bestimmt. Bei Menschen von heftigen Neigungen und lebhaftem Temperament ist eine solche Einwirkung oft so stark, daß sie alle Tätigkeit der Freiheit aufzuheben scheint. Selbst die Besten werden durch sie zum Schlimmen fortgerissen, weil diese Triebfedern einen Grad von extensiver und intensiver Größe erreichen können, wo fast nur ein halbes Wunder möglich machen kann, ihnen zu entgehen. Das nun, was außer unserm Willenskreise, unabhängig von uns, also notwendig vorgeht und, ohne daß wir es nach Willkür bestimmen könnten, auf uns bestimmend (nicht nötigend) einwirkt, nennen wir im Zusammenhange und unter dem für die ganze Natur geltenden Kausalitätsgesetze

[1]) Werke V, 94 f. (Über den Chor im Trauerspiel); S. 108 ff., 129 (Briefe über die Charakteristik im Trauerspiele).

[2]) Sonntagsblatt I, 264 (Briefe über die neueste Literatur). Gesammelte Schriften Abt. 2, II, 189—196.

als Ursache und Wirkung stehend gedacht, Verhängnis oder Schicksal.[1])

Soweit also stimmt Grillparzer mit Schiller und seinen Nachfolgern überein. Nun aber fährt er, ganz wie es Schreyvogel getan hat, fort: Im Trauerspiele wird entweder der Freiheit über die Notwendigkeit der Sieg verschafft, oder umgekehrt. Die Neueren halten das erstere für das allein Zulässige, worüber ich aber ganz der entgegengesetzten Meinung bin. Die Erhebung des Geistes, die aus dem Siege der Freiheit entspringen soll (hier richtet sich Grillparzer, wie Schreyvogel, ganz deutlich gegen Schlegel und Collin), hat durchaus nichts mit dem Wesen des Tragischen gemein und schließt nebstdem das Trauerspiel scharf ab, ohne jenes weitere Fortspielen im Gemüte des Zuschauers zu begünstigen, das eben die eigentliche Wirkung der wahren Tragödie ausmacht.[2]) Noch im Jahre 1857 wandte sich Grillparzer in einer eigenen kleinen Aufzeichnung gegen Schillers Aufsatz über das Pathetische: Schillers Anschauung, das Tragische liege in dem Widerstande der geistigen Kraft gegen die sinnliche Gewalt, wird schon durch Romeo und Julie widerlegt, in welchem Drama auch nicht der geringste Widerstand gegen die Empfindung geleistet wird, und doch ist Romeo und Julie im höchsten Grade tragisch.[3])

Daß sich Grillparzer so schroff gegen die Theorie Schillers und der Romantiker wendete und sie geradezu umkehrte, das ist natürlich nicht nur auf die Einwirkung Schreyvogels zurückzuführen, sondern liegt in der Lebens- und Weltanschauung des Dichters selbst tief begründet. Drei Gedanken sind es, die hier in Betracht gezogen werden müssen. Grillparzer war, wie wir schon ausführten, durchaus im Gegensatz zu Kant und Schiller und in Übereinstimmung mit Hamann, Herder und auch Goethe, der Überzeugung, daß die Sinnlichkeit des Menschen, seine Triebe, Instinkte und Neigungen ganz ebenso „göttlich" seien wie die Vernunft. —

[1]) XV, 87. Vgl. Kuh, Zwei Dichter Österreichs (Pest 1872): Franz Grillparzer S. 24. „Wir Menschen kämpfen stets mit unserm Innern und mit einem Fremden, das von außen her auf uns eindringt."

[2]) XV, 87—88.

[3]) XVIII, 73.

Schiller war von seinem Kantischen Standpunkte aus zu seiner Lehre vom Tragischen gekommen, weil er, wie Kant, die Aufgabe des menschlichen Lebens in die Sittlichkeit setzte und so die Tragödie zur Verherrlichung des eigentlichen Menschheitszweckes bestimmte. Er ging darin so weit, daß er geradezu die Anschauung aussprach, der Mensch lebe nur deshalb, um sittlich zu sein, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig, weswegen Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht in höchstem Maße geeignet ist, Gegenstand der tragischen Kunst zu werden.[1] Gegen diese rigoristische Lebensauffassung hat sich Grillparzer ohne Namensnennung wiederholt gewendet. Zum ersten Male im Jahre 1820, also unmittelbar nach jener Studie vom Tragischen. „Wer Sittlichkeit zum alleinigen Zweck des Menschen macht, kommt mir vor wie einer, der die Bestimmung einer Uhr darin fände, daß sie nicht falsch gehe.“ Der gleiche Gedanke wurde in den Jahren 1822, 1833, 1837 wiederholt: Die Sittlichkeit zum Zwecke des Lebens machen, ist durchaus widersinnig. Unter den Mitteln steht sie obenan.[2]) Demnach konnte Grillparzer unmöglich in dem Siege der Sittlichkeit über die Sinnlichkeit das Wesen des Tragischen erkennen.

Dazu aber kam noch ein Drittes. Schiller hegte, wie auch Kant, an der übersinnlichen Willensfreiheit des sittlichen Menschen keinen Zweifel. Die Vernunft erhebt sich über die Naturnotwendigkeit und ist selbst unter dem stärksten Zwange der Natur und Sinnlichkeit fähig, sich selbst zu bestimmen. Das ist die notwendige Voraussetzung seiner Lehre vom Tragischen. Grillparzer war anderer Meinung: er neigte stark zu der Theorie der Willensdetermination, zum mindesten gab es für ihn keine Gewißheit der Willensfreiheit, sondern völlige Unsicherheit. Es scheint, als wäre er unter dem Eindruck der Spinozistischen Philosophie zu seiner Auffassung bestimmt worden. Wenigstens läßt das die Ethik des Dichters ahnen. Im Jahre 1822 hatte er bei Spinozas Lektüre niedergeschrieben: „Geht denn aus der Spinozistischen Ansicht (daß auch der Mensch keine Ausnahme der Naturnotwendigkeit machen könne) fürs

[1]) Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen, X, 10.
[2]) XV, 164, 165.

'raktische etwas anderes hervor als jener denkbar höchste
Grundsatz: sich selbst nichts verzeihen und den andern alles?" [1])
Und noch im Jahre 1843 sagte er zu Foglar: Da die Freiheit
es Menschen zu den unentschiedenen Fragen gehört, so sollen
wir über uns wachen, als ob wir frei wären, und die andern
ntschuldigen, als ob sie es nicht wären. [2]) Aber auch unter
Voraussetzung der Willensfreiheit hat Grillparzer die Erkenntnis
es Spinoza geteilt, daß doch die menschlichen Affekte und
Leidenschaften den Willen so weit determinieren können, daß
lle Freiheit aufgehoben erscheint, und dieser Gefahr sind selbst
lie Sittlich-Besten ausgesetzt.

Aus dieser Lebensanschauung heraus mußte Grillparzer
zu der Überzeugung kommen, das Tragische liege nicht in dem
Siege der sittlichen Freiheit über die sinnliche Naturnotwendig-
keit, wie Schiller und seine Nachfolger es lehrten, sondern
gerade umgekehrt in dem Siege der Notwendigkeit über die
Freiheit, wie es auch Schreyvogels Meinung war. Das heißt
aber: Ein sittlich hochstehender Mensch wird durch den Zwang
der von seinem Willen unabhängigen äußeren Umstände und
Begebenheiten, welche bestimmend auf die unteren Triebfedern
seiner Handlungen, Triebe und Instinkte, Neigungen und Leiden-
schaften, einwirken, dazu gebracht, unter dem Zwange einer
solchen äußeren und inneren Willensdetermination, d. h. des
Schicksals, die Prinzipien der Vernunft aufzugeben und so —
unschuldig und gerecht, weil unfrei — eine Schuld auf sich
zu laden, welche die sittliche Weltordnung zu vernichten droht.
Jede „Störung des ewigen Rechtes" aber muß, wie es auch
Schillers Weltanschauung war, seine Sühne finden, und der
moralisch Gefallene geht auch physisch unter. Grillparzers
Ästhetik betont also den Begriff der „tragischen Schuld",
welchen Schillers philosophische Aufsätze nicht aufzuweisen
haben. [3]) Tragisch ist die Schuld eines sittlichen Menschen,
der durch Willensdetermination seine Freiheit verliert und
dadurch schuldig wird. Nach Schillers Lehre kann ein gänzlich

[1]) XIV, 26.

[2]) Foglar S. 20.

[3]) Sonst hat Schiller, z. B. in Briefen, ebenfalls den Begriff der tragischen Schuld entwickelt, wie er ja auch in seinen Dramen ausgeprägt ist.

Unschuldiger, ein bis zum Tod moralischer Mensch unter dem Zwange des Schicksals untergehen, d. h. physisch untergehen, ohne doch seine sittliche Selbstbestimmung im Kampf mit den Mächten der Sinnlichkeit und der äußeren Natur auch nur einen Augenblick aufzugeben. Die Tragödie, lehrte Schiller, zeigt uns den physischen Untergang des Unschuldigen und den sinnlichen Triumph des Verbrechers. Auch Grillparzers Studie spricht von dem Schicksal, das den Gerechten hienieden fallen läßt und den Ungerechten siegen. Der Gedankengang der Ausführungen aber macht es notwendig, unter dem Gerechten eben einen sittlichen Menschen zu verstehen, der nur durch Willensdetermination schuldig geworden ist, der demnach nicht nur physisch, sondern tatsächlich auch, wenn auch nur unter dem Zwange des Schicksals, moralisch untergegangen ist. Denn wenn Grillparzer hier den bis zu seinem Tode wirklich unschuldigen und gerechten Menschen gemeint hätte, so würde er sich ja gar nicht im Widerspruch mit Schiller, Schlegel, Schelling und Collin befinden, welche ja nur den sittlichen, nicht sinnlichen Sieg der Freiheit als das Wesen des Tragischen bestimmten.

Infolge einer falschen Auffassung dieser Studie aber wurde Volkelt dazu geführt, Grillparzers Theorie durch seine eigenen Stücke zu widerlegen, was durchaus nicht angängig ist. Nachdem Volkelt die in jenem Aufsatz ausgesprochenen Gedanken von Freiheit und Schicksal kurz berührt, fährt er fort: „Das Tragische liegt also darin, daß der Mensch durch das Schicksal zerschmettert wird. Es klingt ganz an Schopenhauers Auffassung vom Tragischen an, wenn er sagt, das Tragische zeige uns den Fall des Gerechten und den Sieg des Ungerechten, es lehre uns das Nichtige des Irdischen erkennen, es gebe dem unbestimmten, formlosen Schmerz über die Übel des Lebens Gestalt und Grenze, es lasse uns den strauchelnden Mitmenschen bedauern, den Fallenden lieben.“ Schon der Vergleich mit Schopenhauer zeigt, daß Volkelt von der irrigen Meinung ausgeht, es handle sich um einen wirklich Unschuldigen, der vom Schicksal zerschmettert wird. Die folgende Widerlegung durch Grillparzers eigene Dramen aber zeigt ganz klar, daß Volkelt den eigentlichen Punkt des Tragischen, den Grillparzer im Auge hatte, nicht getroffen hat. „Während

Grillparzer außer der Ahnfrau besonders noch die Medea als Bestätigung für seine Anschauung anführen kann, so werden wir ihm vor allem die Sappho und Des Meeres und der Liebe Wellen entgegenhalten. Freilich werden auch Sappho und Hero durch die Macht der Dinge, Menschen und Verhältnisse, in die sie gestellt sind, vernichtet (von der den Willen im Inneren determinierenden Sinnlichkeit spricht merkwürdigerweise Volkelt gar nicht); aber zugleich erscheint in ihrem Untergange ihr Selbst, das, was sie wesenhaft sind, und was sie erstrebt und vertreten haben, als eine wohlberechtigte, ja als die höhere Art der Menschlichkeit. In ihrem Untergang sind sie doch in ideellem Sinne siegreich; ihre Erlösung ist nicht bloß negatives Loswerden des Lebens, sondern sie besteht zugleich in der positiven Erhaltung ihres wesenhaften Seins und Strebens unter den ewigen Werten der Menschheit. So widerlegt Grillparzer seine Theorie durch seine eigenen Stücke." [1])

Selbst wenn man Volkelt diese Art des Sieges der Freiheit über die Notwendigkeit in Sappho und Hero zugibt, so muß man doch erwidern, daß diese Art des Sieges eben absolut nichts mit dem Siege zu tun hat, welchen Grillparzer als das Wesen des Tragischen verworfen hatte. Demnach kann auch der Nachweis eines solchen Sieges keineswegs des Dichters Theorie widerlegen, daß die Freiheit des Menschen von der Notwendigkeit überwältigt werden müsse, damit der Eindruck des Tragischen erweckt werde. Denn bei Grillparzer handelt es sich ja lediglich um die moralische Selbstbestimmung, welche unter dem Zwange der den Willen determinierenden, äußeren und inneren Umstände, d. h. des Schicksals, aufgehoben wird, wodurch dann das tragische Subjekt schuldlos, weil unfrei, in Schuld gestürzt wird. Volkelt hat den Begriff der tragischen Schuld, um den sich bei näherem Zusehen der ganze Aufsatz Grillparzers dreht, völlig unberücksichtigt gelassen, wodurch seine Widerlegung hinfällig wird. Daß sich freilich, wie in allen Dramen des Dichters, so auch in Sappho und Hero eine tragische Verschuldung offenbare, hat Volkelt selbst meisterlich dargelegt. Nur hat er — ganz naturgemäß — des Dichters eigene Auffassung von den Gründen des Schuldig-

[1]) A. a. O. S. 168—169.

werdens auch hier nicht hinreichend berücksichtigt; die Idee des Schicksals — für Grillparzer ungemein wichtig — kommt in seinem so tief angelegten Werke keineswegs ganz zu ihrem Rechte, wenn Volkelt auch im Anschluß an die Besprechung der Ahnfrau einige vortreffliche Ausführungen über „die Schicksalsidee bei Grillparzer" gegeben hat. Denn in ihnen handelt es sich nur einerseits um die übersinnliche Schicksalsmacht, wie sie im Goldenen Vließ und der Libussa zur Erscheinung kommt, andererseits um die überindividuelle Gesetzmäßigkeit, welche jede Tragödie uns vor Augen führt. Von dem Schicksal, wie es Grillparzer nach Schillers Vorgang als die Voraussetzung des Tragischen auffaßte, durch das die tragische Schuld überhaupt erst auf den an sich Unschuldigen gewälzt wird, ist bei Volkelt nirgends die Rede.

Und doch tritt es keineswegs nur in der Theorie des Dichters auf, sondern bestimmt auch das Tragische seiner Dramen. Da eine nähere Begründung und Darlegung dieser Anschauung eine eigene und umfängliche Behandlung des bedeutsamen Gegenstandes erforderlich machen würde und wir überdies noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen, so möchte ich hier nur darauf hinweisen, wie die große Trilogie, welche gerade zu jener Zeit entstand (1818—20), da Grillparzer die behandelte Studie — 1819 — niederschrieb, tatsächlich ein glänzender Beleg seiner Lehre geworden ist, so daß sich schon in dieser Hinsicht Theorie und Praxis hier durchaus decken. Denn Medea ist die Tragödie der an der Notwendigkeit scheiternden Freiheit.[1])

Im Vorspiel erscheint Medea ganz Wille, Kraft und ungebändigte Freiheit. Keiner hat Macht über sie, selbst ihr Vater nicht, und keiner soll sie auch je gewinnen; denn selbst den Fesseln der Liebe will Medea sich niemals beugen, um die göttliche Selbstbestimmung, die absolute Willensfreiheit sich zu bewahren. Als Peritta, die verstoßene Gespielin, noch einmal vor ihr sich zu rechtfertigen sucht, daß sie zum Hirten ins Tergener Tal gegangen:

[1]) Man denke hier vor allem daran, daß Grillparzer gerade im Jahre 1819 Schopenhauers Lehre vom Willen und von dem tragischen Leiden der Welt und des Menschen durch den Willen kennen gelernt hat.

„Es riß mich hin, ich war besinnungslos,
Und nicht mit meinem Willen, nein —“

la spottet Medea:

„Ei hört!
Sie wollte nicht und tat's! — Geh! du sprichst Unsinn!
Wie konnt' es denn geschehn,
Wenn du nicht wolltest? Was ich tu', das will ich,
Und was ich will — je nu, das tu' ich manchmal nicht.“

Sie muß am eigenen Leibe erfahren, wie unrecht sie mit diesen Worten hatte. — Um das goldene Vließ zu gewinnen, erschlägt Aietes, der Vater, den griechischen Gastfreund, ohne daß ihr Wille es zu hindern vermag. Und auch an ihr muß der Fluch des Phryxus sich vollziehn.

Vom Glanze des goldenen Vließes angelockt, naht aus dem heiteren Griechenland Jason als Rächer des Erschlagenen dem finstern Kolcherreich. Medea will, wenn auch widerstrebend, Vater und Heimat dem drohenden Verderben entreißen und den fremden Eindringling vernichten. Im selben Augenblicke aber, da sie Jason selbst erblickt, wird sie von heißester Liebe zu ihm gepackt, und sie kann die gewollte Tat nicht tun.

„Gefallen muß dir, was dir gefällt;
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft.
Doch steht's nicht bei dir, die Neigung zu rufen,
Der Neigung zu folgen steht bei dir,
Da beginnt des Wollens sonniges Reich,
Und ich will nicht! Medea will nicht! —

Aber Medea muß. Um einer zweiten Begegnung mit Jason zu entgehen und vor der eigenen Leidenschaft sich zu retten, will Medea in die Einsamkeit flüchten.

„Zwei Wege sind. Einer nah am Lager des Feindes,
Der andre rauh und beschwerlich, wenig betreten,
Über die Brücke führt er am Strom.“

Den zweiten soll Medea geleitet werden. Aber

„Der Sturm hat die Brücken abgerissen heut' Nacht,“

und Medea muß am Lager Jasons vorüber, ihr bleibt keine Wahl. Dieser „Zufall“ führt die Begegnung mit Jason herbei, den sie fliehen wollte, und ein gewaltiges Ringen zweier aufeinanderstoßender Willenskräfte entsteht. Medea will ihrem

Vater, ihrer Heimat getreu bleiben, sie will die Leidenschaft zu dem geliebten Manne niederkämpfen und ihre eigene Natur bewahren. Aber dem innern Ansturm der elementaren Leidenschaft und der zwingenden Übermacht des männlichen Willens kann Medeas Wille nicht widerstehn, und nach heißem Kampfe wird seine Freiheit gebrochen. Dann verläßt Medea Vater und Heimat und folgt als gehorsame Braut dem heißgeliebten Manne.

Von nun an ist sie Jasons Willen bedingungslos untertänig. Sie umfaßt flehend seine Kniee, droht sich selbst zu töten, daß sie ihm nicht den Weg zum fluchbeladenen Vließe weisen müsse. Aber Jason besteht auf seiner Forderung, und Medea tut es. — Sie hält den todesmatten Bruder in ihrem Arm und fleht um Schonung. Vor dem unerbittlichen Trotze Jasons stürzt sich Absyrtus aus den Armen der Schwester in die Wellen. Medea will ihm folgen, aber man hält sie zurück. So zieht sie schuldbeladen mit dem Mörder ihres Bruders nach Griechenland. „Sie wollte nicht und tat's." Die unerbittliche Notwendigkeit fesselte ihren freien Willen, daß sie schuldig werden mußte. Damit ist der erste Teil einer gewaltigen Freiheitstragödie beendet.

Je weiter sich nun Medea von ihrer finsteren Heimat entfernt, deren lichtloses Dunkel sie Jason wie ein heller Sonnenstrahl erscheinen ließ, desto mehr erkaltet die Liebe Jasons, dem sie in Griechenlands heitern Gefilden unter den hochkultivierten Männern und Frauen seines Landes abschreckend und barbarisch dünkt. Im Verzweiflungskampfe um die Liebe des Gatten hat Medea nur die eine Sehnsucht, sich mit letzter Aufopferung ihrer geknechteten Persönlichkeit den fremden aufgezwungenen Sitten anzupassen. Aber alle Versuche, Griechin in Griechenland zu werden, scheitern an der angeborenen Wildheit ihrer Natur, die sich gegen den Ernst ihres Willens empört, und an dem Widerstande der Gesellschaft, welche sie, die fremde Barbarin, ausstößt und verachtet, ohne ihr je Gelegenheit zu geben, ihren Willen zum Hohen zu verwirklichen. Jason aber kann es nicht vergessen, daß er um ihretwillen allen Träumen von Ehre, Ruhm und Glück entsagen muß, seines Erbes beraubt, aus Stand und Gesellschaft verstoßen, heimatlos und rechtlos im Lande

mit ihr umherirren muß, die er doch nicht mehr lieben kann. Als sie beide eines Mordes wegen, den er von ihr verlangt, und den sie nicht einmal wirklich begangen, der Bannfluch trifft, da wälzt er feig und elend auf sie allein alle Schuld und sagt sich von ihr los, um an Kreusas, der lichten Griechin Seite, ein neues Leben voll Macht und friedlichen Glückes zu beginnen.

Als Letztes, das ihr auf der Welt noch bleibt, verlangt Medea die Kinder für sich, und sie will den Göttern danken, wenn man sie ihr gewährt: das Glück der Mutter soll sie für alle Leiden und Enttäuschungen der Gattin voll entschädigen. Aber vor die Wahl gestellt, fliehen die eigenen Kinder vor der unfreundlichen, wilden Mutter zu der sanften und lieblichen Kreusa. Das ist zu viel, und im Übermaße der Knechtung bäumt sich die mißhandelte Persönlichkeit noch einmal empor. Alles Wilde, Barbarische ihrer Natur, das sie aus Liebe zu Jason nur mühsam niedergezwungen, bricht wie ein verheerender Bergstrom hervor. Ihre übergroße Liebe bog sich in übergroßen Haß, und ihre vernichtete Seele lechzt nach furchtbarster Rache an Jason, ihrem Verderber. Da tötet sie Kreusa und die eigenen Kinder.

So endet die Tragödie der an der Notwendigkeit scheiternden Freiheit. Zur Sühnung der Verbrechen, die um den Besitz des goldenen Vließes begangen, muß Medeas stolze Willenskraft von dem rohen Zwange des Schicksals gebrochen werden. Was sie wollte, konnte sie nicht tun. Was sie tat, wollte sie nicht. Die Theorie des Tragischen, die Grillparzer im Jahre 1819 aufstellte, geht Hand in Hand mit seiner Dichtung, die er 1818—20 gestaltete. —

Die blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal, dem der physische, nicht der moralische Mensch unterliegen muß, ist immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Dies ist es, was uns nach Schillers Auffassung auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird, und für unsere Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Auf der höchsten Stufe aber, zu welcher die

tragische Kunst sich erheben kann, muß auch diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal wegfallen und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verlieren. Dann gesellt sich zu unserm Vergnügen an moralischer Übereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloß ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen soweit voranleuchtete. Der neuern Kunst, welche den Vorteil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten.[1])

Aus diesen Gedanken Schillers hat sich ganz deutlich die romantische Doktrin einer christlichen Tragödie entwickelt. Im Gegensatz zu dem heidnischen Trauerspiel der Griechen, welches sich mit den Grundsätzen der christlichen Religion nicht mehr vereinbaren läßt, verlangten die Romantiker, daß im modernen Drama das antike Schicksal in Gestalt einer Vorsehung erscheine. Als den höchsten Vertreter der christlichen Vorsehungstragödie feierten sie Calderon, der ihnen zum Inbegriff romantischer Tragik wurde.[2]) Auch gegen diese Forderungen wendete sich Schreyvogel, wie er den Sieg der Freiheit als Wesen des Tragischen verworfen hatte. In seinem Aufsatz „Über den Gebrauch des Ausdrucks ‚romantisch' in der neueren Kunstkritik", der, wie wir noch sehen werden, mit dem größten Teil seines Inhalts in Grillparzers Anschauungen aufging, schrieb der Dramaturg: Ich behalte mir vor, von dem standhaften Prinzen zu sprechen, wenn ich Gelegen-

[1]) Über die tragische Kunst. X, 26—27.

[2]) Vgl. Schlegel, Wiener Vorlesungen II, 30. Vorl. S. 257, 263 u. oft. Vergleich der Phädra des Racine mit der des Euripides usw.

heit haben werde, den Lesern meine Gedanken über die abenteuerliche Idee einer Vorsehungstragödie vorzulegen, von deren versuchter Einführung in die Kunsttheorie es zweifelhaft ist, ob sie den Zwecken der Kunst oder der Würde der Religion mehr widerspreche.[1])

Diese Gelegenheit hat nun leider Schreyvogel nicht mehr gehabt, und der Vorsatz ist unausgeführt geblieben. Wir werden aber nicht fehl gehen, wenn wir in Grillparzers betreffenden Niederschriften einen Ersatz für die ungeschriebenen Gedanken des Dramaturgen erblicken, und das umso mehr, als des Dichters Anschauung über die Idee einer christlichen Tragödie nach dem Erscheinen jener Abhandlung Schreyvogels einmal ganz die gleiche Form, wie bei Schreyvogel, angenommen hat: „Zudem tun diejenigen, die das Heilige durch die Kunst verherrlichen wollen, weder der Kunst noch dem Heiligen einen Gefallen.“ Und Grillparzer begründet seine Ansicht so: „Denn das Heilige, das der Phantasie bedarf, um ins Herz zu kommen, ist ein erlogenes, und das Kunstgefühl, das, um aufgeregt zu werden, einen Gegenstand braucht, der das hat, was Kant Interesse nennt, ermangelt des Schönheitssinnes.“[2]) Aber schon einige Jahre vorher und zwar in dem Jahr, da Grillparzer mit Schreyvogel in persönlichen Verkehr trat, taucht zum ersten Male die Abweisung der Vorsehungstragödie auf, ohne daß es sich im einzelnen entscheiden läßt, welche Gründe seiner Anschauung Grillparzer von Schreyvogel übernommen hat, welche er den Gedanken des Dramaturgen neu hinzufügte. Da schreibt er 1816 in unmittelbarem Anschluß an die Lektüre von Schlegels Wiener Vorlesungen, die Griechen seien weit entfernt gewesen, mit der Idee von Fatum einen bestimmten Begriff verbunden zu haben. Es war ihnen wohl nichts, als der unerklärte Grund (das unbekannte Absolute), das allen Veränderungen,

---

[1]) Sammler, 1818, Nr. 23—25. Schon im Jahre 1794 hatte Schreyvogel einen Aufsatz geschrieben „Der Glaube an Vorsehung nach Grundsätzen der Vernunft“ (Österreichische Monatsschrift 1794. I, 285), in dem sich der Verfasser überhaupt vom Standpunkte der Aufklärung gegen die Aufstellung einer Vorsehung als unsittlich und heuchlerisch wendete.

[2]) XV, 89. Vgl. auch die gleichzeitig im Anschluß an Bouterwek entstandene Studie über religiöse und poetische Entzückungen. XV, 57.

allem Wollen, Handeln, wohl auch Sein, zugrunde liegt. Daher erscheint es auch bei ihnen in den verschiedensten Gestalten. Später gab Grillparzer ganz dem gleichen Gedanken eine andere Form: Die Griechen nannten Schicksal die unbekannte Größe = X, die den Erscheinungen der moralischen Welt zugrunde liegt, deren Ursache unserem Verstande verborgen bleibt, ob wir gleich ihre Wirkungen gewahr werden.[1]) Nun aber die Idee der Vorsehung an die Stelle des Fatums als Prinzip der romantischen Tragödie einzuführen, wie Schlegel es will, ist nach Grillparzers Anschauung Unsinn. Denn unter diesem Gesichtspunkte ist der Schmerz und Tod kein Übel mehr, und jede mit der Vorsehung im Kampf stehende Leidenschaft ist verbrecherisch und hört auf, tragisch zu sein.[2])

Als Grillparzers Ahnfrau, die ihn natürlich im letzten Grunde zu diesen Aufzeichnungen bestimmte, im Jahre 1817 erschienen war, erregte sie einen wahren Sturm im deutschen Blätterwald, und der Kampf um die heidnische oder christliche Tragödie bildete die viel erörterte Frage des Tages. In Wien selbst waren zwei Zeitschriften, der Sammler und die Wiener Modenzeitung, der Schauplatz des Kampfes. Hier tauchte auch in dem Für und Wider der Meinungen der Versuch einer Vermittlung in Gestalt der Idee des „christlichen Fatums“ als Grundprinzips der modernen Tragödie auf.[3]) Durch diesen Kampf wurde Grillparzer im Jahre 1817 angeregt, seine eigene Meinung dem Publikum zu unterbreiten. Nachdem er seine Idee des antiken Fatums als der unbekannten Größe = X entwickelt hatte, die dem menschlichen Bestreben, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen, ihren Ursprung verdankt, suchte er nachzuweisen, daß auch das Christentum die Lage der Dinge nur scheinbar geändert habe. Die Begründung ist fein und stichhaltig. Der

---

[1]) XV, 95; XVI, 57.

[2]) XVI, 56—57.

[3]) Vgl. Sammler. Lit. Anz. Nr. 8. Notizenblatt Nr. 20, 21. Modenzeitung 22. März, 2. April, 23. April, 7. 10. Mai 1817. Beteiligt waren die Wiener Schriftsteller Jeitteles, Hohler, Günther, Weißenbach, Hebenstreit. Vgl. auch „Die Ahnfrau“ von Müllner. Ztg. f. d. eleg. Welt 1817 Nr. 105—8.

allmächtige Gott des Christentums, der in seinen Händen die Gründe alles Seins und Werdens hält, kann wohl das Gemüt befriedigen, das, vom obersten Gliede beginnend, das Irdische an jenes knüpft, nie aber den Verstand und die Phantasie. Denn der Verstand beginnt seiner Natur nach von dem, was er faßt, und wird nun vergeblich in der Stufenfolge seiner Schlüsse zu dem letzten Ring in der Kette der Dinge, zu Gott, emporzusteigen versuchen. Da springt die Phantasie für ihn ein und verknüpft die hier und dort sichtbaren Ringe der in Dunkel gehüllten Kette mit ihrem Bande, wo denn wieder die Idee des Schicksals zur Erscheinung kommt.[1])

Aus dieser Studie entwickelte sich im folgenden Jahre eine kleine Aufzeichnung, indem hier die verschiedene Tätigkeit des Verstandes und der Phantasie in Gestalt von Wissenschaft und Poesie einander gegenüber gestellt wird. Die Wissenschaft hat es mit Begriffen zu tun, die Poesie mit Bildern. Die Wissenschaft sucht den denkbar letzten Grund auf, die Poesie den letzten sinnlich erkennbaren, bildlich darstellbaren.[2]) Um die gleiche Zeit eignet sich Grillparzer von Kant die Unterscheidung einer poetischen und philosophischen Idee an und kann nun auch mit dieser Hilfe das Schicksal als poetische Idee gegenüber der philosophischen Idee der Vorsehung rechtfertigen. Freilich, meint er, muß die poetische Idee auf einem unvertilgbaren Urgefühl der Menschennatur beruhen.[3]) Gleich hat er aus diesem hingeworfenen Zusatz im nächsten Jahre einen neuen Grund entwickeln können: Die heidnische Weltansicht ist die Naturansicht, darum ist sie für die Poesie brauchbarer. Die christliche beruht auf Suppositionen. Sie ist daher ihrem Wesen nach bedingt und beschränkt, während die heidnische ewig gelten wird.[4]) In späteren Jahren (1845—46?) kam Grillparzer noch einmal auf den alten Streitpunkt zurück, ohne indes ein wesentlich neues Moment seiner Anschauung beizufügen.[5])

[1]) XV, 95.
[2]) XV, 98—99.
[3]) XV, 99—100.
[4]) XV, 101.
[5]) XV, 100.

Das Schicksal also soll in der Gestalt der Naturnotwendigkeit, nicht der christlichen Vorsehung die Freiheit des menschlichen Willens vernichten, da nur auf diese Art der Eindruck des Tragischen erzeugt werden kann, welcher den Endzweck der wahren Tragödie ausmacht. Denn „das Tragische, das Aristoteles nur etwas steif mit Erweckung von Furcht und Mitleid bezeichnet, liegt darin, daß der Mensch das Nichtige des Irdischen erkennt, die Gefahren sieht, welchen der Beste ausgesetzt ist und oft unterliegt; daß er, für sich selbst fest das Rechte und Wahre hütend, den strauchelnden Mitmenschen bedaure, den Fallenden nicht aufhöre zu lieben, wenn er ihn gleich straft, weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts. Menschenliebe, Duldsamkeit, Selbsterkenntnis, Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht wird eine solche Tragödie bewirken.“ [1])

Diese Anerkennung und Auffassung der Aristotelischen Lehre ist in mancher Hinsicht merkwürdig. Vor allem widerspricht sie dem allgemein ästhetischen Grundsatz Grillparzers, daß die Kunst ohne Interesse gefallen müsse und eine moralische Wirkung in hohem Grade unkünstlerisch sei. Grillparzer geht hierin weiter als Lessing, von dessen Auffassung sich die seinige wesentlich unterscheidet. Übereinstimmend freilich fassen sie offenbar die Begriffe Mitleid und Furcht. Auch Grillparzer macht die Sonderung zwischen der Philanthropie, d. h. den mitleidigen Empfindungen mit alleiniger Beziehung auf das leidende Objekt und der zum Affekt gewordenen Philanthropie, d. h. dem durch die Furcht für sich selbst erregten Mitleid. Denn nur durch die Philanthropie ist Grillparzers Menschenliebe, Duldsamkeit und Barmherzigkeit, nur durch die mitleidige Furcht die Selbsterkenntnis, die Hütung des Guten und Wahren für sich selbst zu erklären. Wesentlich anders aber ist die Bestimmung der durch Mitleid und Furcht erregten Wirkung des Tragischen. Lessing hatte sich mit scharfen Worten gegen die falsche Auffassung der französischen Theo-

[1]) XV, 88. Vgl. XII, 169, wo Grillparzer zu den aus Lessings Kollektaneen zitierten Worten: „sind lauter Umstände, die Quellen des Schreckens und des Mitleids werden könnten“ die eigene Bemerkung hinzusetzt: „Schreckens? Siehe Hamburger Dramaturgie φόβος des Aristoteles.“

retiker gewendet, welche diese Wirkung auf alle Leidenschaften ausgedehnt hatten. Die Reinigung soll sich nach Lessing einzig und allein auf die tragischen Leidenschaften selbst, d. h. Furcht und Mitleid und dergleichen ähnliche Empfindungen erstrecken. Grillparzer aber schließt sich hier offenbar der Auffassung Corneilles und der anderen französischen Ästhetiker an, wenn er „Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht“ als den letzten Zweck der Tragödie bezeichnet. Dadurch geht er in der Forderung einer moralischen Wirkung weiter noch als Lessing.

Eine solche Auffassung aber ist dem Geiste seiner gesamten Ästhetik so widersprechend, daß da notwendig eine Wandlung eintreten mußte. Diese Wandlung ist nun derart, daß Grillparzer sich in dem Punkt, in dem er sich bisher mit Lessing berührte, von ihm entfernt, und in dem, wo er sich von ihm entfernte, nun mit ihm berührt. Der Zweck der Umkehrung aber ist ganz deutlich eben der, die Aristotelische Lehre, die er noch nicht aufzugeben wagte, in möglichsten Einklang mit der Interesselosigkeit des Schönen und Erhabenen zu bringen.

Im Jahre 1834 ist eine Annäherung an Lessing, die allgemeiner Art ist, deutlich zu bemerken. Wie Lessing die Aristotelische Lehre, daß die Handlung wichtiger sei als die Charaktere, damit begründet hatte, daß Furcht und Mitleid, der Endzweck der Tragödie, nicht aus den Charakteren, sondern vornehmlich aus den Situationen entspringen,[1]) so machte nun Grillparzer einer Theorie Victor Hugos, daß das Interesse an dem Helden einer Tragödie im Gegensatz zu dem an der Handlung nichts anderes als ein Gefühl „de terreur, d'admiration ou de pitié“ sei, den Einwurf: „Terreur, pitié sind Empfindungen, die die Handlung begleiten, der Held, ehe er handelt, kann nur Liebe, Abneigung, Bewunderung, Haß erregen.“[2])

---

[1]) Hamb. Dram. IX, 403.

[2]) XVI, 143. Daß Grillparzer aus dieser Lehre auch die gleiche Konsequenz wie Lessing gezogen, ist aus seinen Aufzeichnungen nicht mit absoluter Sicherheit zu ersehen, aber doch seinen ganzen Anschauungen nach mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Die Bemerkung in einem Briefe an Ludwig II. von Bayern, der dramatische Dichter habe darin eine Ähnlichkeit mit einem König, daß in seiner Kunst, wie schon Aristoteles behauptet, die wichtigste Aufgabe die Handlung ist (Briefe, Nr. 253), kann in ihrer scherzhaften Form nicht maßgebend sein. Vgl. aber auch Bohrmann a. a. O.:

In der Zeit von 1830—40 aber schreibt Grillparzer bei Gelegenheit der Hekabe des Euripides: „Man hat über die Prologe des Euripides als zweckwidrig räsonniert. Aber vergißt man denn, daß die Stoffe der alten Tragödien allgemein bekannte Fakten waren. Aber wozu dann im Prolog bereits Bekanntes noch einmal bekannt machen? Von einigen der Zuseher war es doch möglich, daß sie das Faktum nicht, von andern, daß sie es nicht genau kannten. Da nun von einer Spannung der Neugierde im allgemeinen keine Wirkung zu erwarten war, so mußte von vornherein jeder Neugierde ein Ende gemacht, von da an aber auch die ganze Behandlung des Stoffes umgekehrt werden. Die Wirkungen, die sonst aus dem Nichtwissen des Ausganges hervorgehen, entspringen jetzt aus dem Wissen desselben. So Hekabe V. 95, die nur erfahren hat, daß Achills Schatten eine der Troerinnen zum Sühnopfer begehrt hat, und nun die Götter bittet, das Todeslos von ihrer Tochter abzuwenden, indes der Zuseher schon weiß, daß es unwiderruflich über sie verhängt ist. Die Handlung geht auf diese Art bloß unter den Personen des Stückes vor, ohne daß der Zuseher mitspielt; das Mitleid gewinnt, was die Furcht verliert, und die tragischen Leidenschaften bleiben rein."[1]) — Über das gleiche Thema und bei gleicher Gelegenheit hat bereits Lessing in seiner Dramaturgie eingehend gehandelt, wodurch auch Grillparzer offensichtlich zu seinen Ausführungen sich bestimmen ließ. Bei seiner Vergleichung der Merope des Euripides mit der des Maffei erblickte Lessing einen großen Vorzug des Euripides darin, daß die Zuschauer bei

---

Das Drama, dessen Seele Handlung ist .... Wäre Grillparzer nicht von der Tradition gefesselt gewesen, so hätte er natürlich dem innersten Wesen seiner eigenen Kunst nach die Charaktere höher werten müssen als die Handlung, wie es die modernen Dramatiker nach ihm, so Hebbel und Ludwig, auch wirklich getan haben, da sie mit größerer Bewußtheit und klarerer Erkenntnis vom Wesen des modernen Dramas ausgerüstet waren. Ludwig zog sogar interessanterweise in schroffstem Gegensatz zu Lessing und Grillparzer aus der Aristotelischen Forderung von Furcht und Mitleid gerade die Konsequenz, daß dann die Charaktere, nicht die Handlung, die Hauptsache seien, weil Mitleid und Furcht sich an die Menschen, nicht an die Handlung knüpfen. Dramaturgische Aphorismen, S. 509. Vgl. Hebbel, Mein Wort über das Drama! XI, 4.

[1]) XVI, 79.

hm über den Ausgang der Handlung unterrichtet sind, vährend Maffei die Neugierde seiner Zuschauer bis zum etzten Moment der Entscheidung zu spannen sucht. Dabei vendet sich nun auch Lessing, ganz wie Grillparzer, gegen lie Kunstrichter, Hedelin vor allem, welche die Prologe des Euripides verworfen, weil wir durch sie gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe erfahren, was der Jngewißheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig ierrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlich:eiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf ler Neuheit und Überraschung beruhen.

Der Unterschied zwischen der Begründung dieser Erscheinung und der Rechtfertigung des Euripides bei Lessing ınd Grillparzer beruht nun darin, daß Grillparzer von rein ıistorischen und Lessing von rein künstlerischen Gesichtsunkten ausging. Während Grillparzer das sehr richtige und reffende Moment beibrachte, daß eben Euripides von vornıerein allgemein bekannte Stoffe behandelte, und so von der Anspannung der Neugier keine Wirkung zu erwarten war, rklärte Lessing in engem Anschluß an die von ihm zitierten Ausführungen Diderots, der das gleiche Thema ganz allgemein hne Beziehung auf Euripides behandelte, der tragischste aller ragischen Dichter (so hat ihn Aristoteles genannt) habe seine Kunst einer höheren Vollkommenheit für fähig gehalten, als lie kindische Neugierde des Publikums zu befriedigen, und es eien höhere Zwecke der tragischen Kunst, um deretwillen der Dichter seine Zuschauer über Entwicklung und Katastrophe ler Handlungen von vornherein unterrichtete. Nachdem Grillparzer und Lessing auf solche Weise in der Herleitung ler Erscheinung auseinandergegangen waren, ist in der Betimmung der so von Euripides erreichten Wirkung ein unnittelbarer Zusammenhang wahrzunehmen. Beide kommen larin überein, daß die Wirkungen des Stückes nun gerade aus lem Wissen des Ausganges entspringen, weil das tragische Mitleid auf solche Weise in viel höherem und anhaltenderem Maße erregt werden muß. —

Wenn aber Grillparzer seinem Gedanken die Form gab: „das Mitleid gewinnt, was die Furcht verliert," so ist aus

diesen Worten eines ganz deutlich zu ersehen: er kann die Auffassung Lessings nun nicht mehr teilen, daß sich die Aristotelische Furcht auf das fürchtende Subjekt selbst beziehen solle, vielmehr fürchtet man nach seiner jetzigen Überzeugung nur für die handelnden und leidenden Personen des Stückes. Denn nur so aufgefaßt, verliert die Furcht und gewinnt das Mitleid, je sicherer wir von vornherein wissen, was die Gestalten der Tragödie tun und leiden werden. Das sichere Wissen kann eben nicht die Furcht, sondern nur das verstärkte Mitleid aufkommen lassen.

Hat sich Grillparzer in dieser Hinsicht von Lessing entfernt, so hat er sich ihm wiederum angeschlossen, wenn er jetzt nicht mehr von der Reinigung der Leidenschaften, sondern von der Reinigung der tragischen Leidenschaften handelt. Die tragischen Leidenschaften sind eben Mitleid und Furcht, die durch Mitleid und Furcht gereinigt werden. —

Wenn nun auch Grillparzer diese Lessingsche Meinung weiterhin beibehalten haben mag,[1]) so hat er sich doch von dem Wesen der Aristotelischen Reinigung selbst eine ganz andere und tiefere Auffassung als Lessing gebildet, die in ihrer Eigenart zu den glücklichsten Gedanken seiner Dramaturgie gezählt werden muß, obwohl sie mit der nun wohl endgültig richtigen Auslegung von Bernays nicht eben viel zu tun hat. Die Meinung Lessings, es handle sich bei der Katharsis des Aristoteles um die Verwandlung der tragischen Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, konnte Grillparzer, ganz abgesehen von der schon an sich wenig überzeugenden Kraft dieser Erklärung, schon darum nicht teilen, weil eine

[1]) Zu bemerken ist nur, daß Grillparzer später einmal gesprächsweise zu Emil Kuh äußerte (Zwei Dichter Österreichs S. 216), die Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht passe zwar auf viele, aber keineswegs auf alle Dramen. Macbeth z. B. errege durchaus kein Mitleid. Übrigens hat Schreyvogel einmal in seinem Aufsatz „Was ist ein Trauerspiel“ etc. (Sammler 1818, Nr. 17, 18) ganz das gleiche Beispiel angeführt. Von Sappho meinte Schreyvogel, Aristoteles würde keine andere Benennung als Trauerspiel dafür gehabt haben, obwohl es Mitleid und Furcht nur in sehr mäßigem Grade errege, welches jedoch bei mehreren Tragödien des Euripides und selbst des Sophokles auch der Fall ist. Sappho, eine dramaturgische Unterhaltung. Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 61. Fortsetzung. Nichtsdestoweniger war Schreyvogel ein großer Verehrer des Aristoteles.

olche moralische Wirkung der Tragödie dem Geiste seiner sthetik so gänzlich fremd war. Freilich ist der moralische ndzweck niemals ganz zu umgehen, solange man überhaupt an em Aristotelischen Begriffe festhält. Grillparzer hätte ihn einen gesamten Anschauungen nach aufgeben müssen, aber hn fesselte, wie so oft, die Gewalt der Tradition. So suchte r sich wenigstens unter möglichster Wahrung der Kunstreiheit mit ihm abzufinden, und dazu verhalf ihm, wie wir rkennen werden, ein Lehrsatz des Spinoza. —

Im Jahre 1820 hatte Grillparzer eine kleine Aufzeichnung lieses Inhalts niedergeschrieben: „Offenbar liegt ein Teil des Grundes von dem Wohlgefallen an dem Tragischen in der Poesie auch darin, daß der unbestimmte, formlose Schmerz iber die Übel des Lebens durch die bildende Kunst Gestalt ekommt und nun nicht mehr als ein Unbegrenztes in dumpfer Marter, sondern als ein zu Überschauendes bei vollem Bewußtsein wirkt.“ [1]) Als Grillparzer im Jahre 1822 die Ethik des Spinoza kennen gelernt hatte und sie seitdem fortdauernd zum Gegenstande seines Studiums machte, begann sich die etwas lunkel und allgemein gehaltene Anschauung von der Wirkung les Tragischen zu klären und konnte in fest umrissener Gestalt auf die Lehre des Aristoteles unmittelbar übertragen werden.

Im vierten Teil seiner Ethik hatte Spinoza über die Macht der Affekte oder die menschliche Unfreiheit gehandelt und den sittlichen Willen unter dem Zwange der sinnlichen Determination gezeigt. Der fünfte Teil galt der Macht der Erkenntnis oder der menschlichen Freiheit. Kraft der Fähigkeit, von den Dingen eine klare Erkenntnis zu bilden, hat der Mensch ein Mittel zur Hand, sich von der Macht der Affekte zu befreien. Ein Affekt, der seiner Natur nach ein Leiden ist, ist nach Spinoza eine unklare, verworrene Idee. Wenn wir daher eine klare und deutliche Idee von diesem Affekt bilden, so wird diese Idee von dem Affekt selbst, sofern er bloß auf den Geist bezogen wird, nur nach dem Verhältnis verschieden sein, und der Affekt wird aufhören ein Leiden zu sein. Der Lehrsatz also lautet: „Ein Affekt, der ein Leiden

[1]) XV, 91.

ist, hört auf, ein Leiden zu sein, sobald wir eine klare u[nd]
deutliche Idee von ihm bilden." Und der Zusatz: Ein Affe[kt]
steht desto mehr in unserer Gewalt, und der Geist leidet de[sto]
weniger von ihm, je bekannter er uns ist.[1]) —

Dem Grundsatze der Ethik, daß der Affekt eine unkla[re]
Idee sei, hatte sich Grillparzer, wie wir schon hörten, i[n]
vollem Umfange angeschlossen. 1822: „Nach der Ansicht d[es]
Spinoza sind die sogenannten Gefühle doch nichts als unklar[e]
Ideen . . . "[2]) 1830: „Was wir Gefühlsvermögen nennen, is[t]
vielleicht eins und dasselbe mit dem Denkvermögen. Dan[n]
wäre der Gedanke eine klare Vorstellung, das Gefühl ein[e]
dunkle."[3]) Von dieser Spinozistischen Erkenntnis aus konnt[e]
demnach auch Grillparzer wie Spinoza mit Leichtigkeit da[zu]
kommen, in der Erhöhung der unklaren zu klaren Ideen di[e]
Befreiung des Menschen von der Macht der Affekte ode[r]
Gefühle und darin auch die „Reinigung" der Affekte zu er[-]
blicken, von deren determinierender Gewalt Grillparzer, wi[e]
Spinoza, im tiefsten überzeugt war. Und so lehrte Grillparze[r]
in den Jahren 1845—46 (?) in ganz offenbarem Anschluß a[n]
den zitierten Lehrsatz des Spinoza: „Die Aristotelische κάθαρσ[ις]
der tragischen Leidenschaften besteht darin, daß durch di[e]
Kunst das Gefühl, das diese Leidenschaften mit sich führen
zur Betrachtung erhoben wird."[4])

Das heißt also: Nach Grillparzers Theorie des Tragischen
die durch seine Spinozistische Lebensauffassung bedingt wurd[e]
zeigt die Tragödie den Kampf des menschlichen Willens mi[t]
der Übermacht der Affekte, und die Freiheit des Willen[s]
unterliegt der durch äußere Umstände bestimmten Sinnlichkei[t.]
Dadurch aber erweckt die Tragödie im Zuschauer die Affekt[e]
der Furcht und des Mitleids und erhebt diese, welche seine[n]
eigenen Willen zu determinieren drohen, zu klaren, deutliche[n]
Ideen, zur Betrachtung, wodurch sie aufhören, ein Leiden z[u]
sein. Die dargestellte Unfreiheit des Willens bewirkt di[e]

[1]) Die Ethik. Reclams Ausgabe S. 351.
[2]) XIV, 25.
[3]) XIV, 18.
[4]) XV, 86.

Befreiung des Willens im Zuschauer durch die Macht der Erkenntnis.

Und dadurch hat auch Grillparzer in tiefer und eigenartiger Weise das Vergnügen am Tragischen erklären können. Schiller hatte den Grund dieses Vergnügens aus dem tragischen Siege der sittlichen Freiheit über die Natur hergeleitet. Grillparzer entwickelte ihn aus dem Siege der Natur über die sittliche Freiheit. Nur in einem Punkte treffen sich Schiller und Grillparzer wieder, ohne daß hier ein kausaler Zusammenhang zu konstatieren wäre: sie stellen beide die Möglichkeit des Vergnügens unter die gleiche Bedingung. „Was der Sinnlichkeit," so lehrte Schiller, „in unserem Gemüte ein Übergewicht gibt, muß notwendigerweise, weil es die Sittlichkeit einschränkt, unser Vergnügen an Rührungen mindern, das allein aus dieser Sittlichkeit fließt; so wie alles, was dieser letztern in unserm Gemüt einen Schwung gibt, sogar in ursprünglichen Affekten dem Schmerz seinen Stachel nimmt." Unsere Sinnlichkeit erlangt aber dieses Übergewicht wirklich, wenn sich die Vorstellungen des Leidens zu einem solchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit läßt, den mitgeteilten Affekt von einem ursprünglichen, unser eigenes Ich von dem leidenden Subjekt, oder Wahrheit von Dichtung zu unterscheiden. Andererseits ist unmittelbare lebendige Gegenwart und Versinnlichung dem Drama notwendig, weil uns die erzählende Darstellung aus dem Gemütszustand der handelnden Personen in den des Erzählers versetzt, was die zum Mitleid so notwendige Täuschung unterbricht. Schiller forderte also einerseits des Mitleids, andererseits des Vergnügens wegen Illusion und doch auch Aufgabe der unbedingten Illusion, d. h. einen mittleren Zustand.[1]) Die Täuschung darf sich nie in Wahrheit verwandeln.[2])

Und ganz das gleiche hat mit Angabe derselben Gründe auch Grillparzer gefordert, ohne daß doch Schiller ihn dazu angeregt hätte. Wenigstens scheint die Studie, welche er diesem Gegenstand im Jahre 1817 widmete, einen anderen

[1]) Tragische Kunst.

[2]) Vom Erhabenen. Vgl. auch Grund des Vergnügens.

Ursprung zu haben. Im gleichen Jahre nämlich hat Grillparzer den Briefwechsel zwischen Lessing und Mendelssohn über die Tragödie gelesen.[1]) Hier hatte Mendelssohn das Mitleid in unmittelbare Beziehung zu der notwendigen Illusion des Dramas gebracht, worauf Lessing ihm erwiderte, daß die Illusion nicht so nötig wäre. Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? — Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.[2]) Sicherlich bedeutet die Studie, welche Grillparzer im gleichen Jahre niederschrieb, da er diese Briefe gelesen, eine ganz bewußte Kombination von Lessings und Mendelssohns Gedanken: „Man hat oft gestritten, ob die Wirkung der dramatischen Poesie in der Illusion oder in der mit Bewußtsein verbundenen Idee der Nachahmung liege. Die Wahrheit scheint in der Mitte zu sein. Der Zuschauer muß hingerissen werden, er muß, was er sieht, in einem gewissen Grade für wahr halten oder mit dem *ἔλεος καὶ φόβος* ist's vorbei; aber seinen Zustand muß ein dunkles (ich hätte bald gesagt: bewußtloses) Bewußtsein begleiten, denn wo bliebe sonst das Vergnügen an tragischen Begebenheiten und die Idee der Kunst?"[3]) Als Grillparzer in späterer Zeit von Goethe den Begriff der dramatischen Gegenwartsform übernommen hatte, warnte er daher auch ausdrücklich, Gegenwart mit Wirklichkeit zu verwechseln. Denn ein Drama, das Wirklichkeit an die Stelle der Täuschung setzt, ist ein Schauspiel für „Schlächter und Kannibalen."[4])

Im Jahre 1819 schrieb Grillparzer eine kleine Aufzeichnung nieder, die in unmittelbaren Zusammenhang mit Aristoteles und Schiller gesetzt werden muß. Aristoteles hatte, wie bekannt, das Gräßliche *(μιαρόν)* aus dem Drama

---

[1]) XV, 85.

[2]) Lessings Schriften, Bd. XVII (Briefe, hg. v. Muncker), Nr. 59, S. 91 (Leipzig, 2. Febr. 1757). Mendelssohn: Bd. XIX Nr. 58, S. 61f. (Berlin, Jan. 1757).

[3]) XV, 85.

[4]) XV, 74—75. Vgl. Otto Ludwig, Dramaturgische Aphorismen, S. 413

rerbannt, ohne eine wahre Begründung für die Untauglichkeit lieser Empfindung zu geben. In seinen ästhetischen Voresungen führte nun Schiller ganz im allgemeinen aus, daß las Gräßliche deshalb aus dem Reiche der Schönheit verbannt bleiben müsse, weil es einen „physisch" widerwärtigen Einlruck mache. Auch der Körper kann durch Vorstellungen ler Phantasie ins Spiel gezogen werden.[1]) Und nun wendete Grillparzer ganz deutlich diesen Gedanken Schillers auf die Lehre des Aristoteles an, indem er sie so begründete: „Die Jrsache, warum das Gräßliche nicht auf der Bühne erscheinen larf, ist, weil es durch seine, ich möchte sagen: physische, Wirkung auf die Nerven sich als ein Wirkliches darstellt. Selbst das Tragische müßte von der Bühne verbannt bleiben, wenn nicht das Bewußtsein, daß es erdichtet sei, es immer begleiten könnte."[2]) —

Nachdem somit die Natur des Tragischen und seine Erregung von Furcht und Mitleid, sowie auch die Reinigung lieser Affekte und das dadurch bewirkte Vergnügen samt der laran geknüpften Bedingung in weitestem Umfange bestimmt worden ist, haben wir uns nun noch zu den Konsequenzen zu wenden, welche aus diesen Anschauungen gezogen werden mußten, d. h. vor allem das weitere Verhältnis Grillparzers zu Lessing und Aristoteles zu untersuchen.

Das Mitleid, hatte Aristoteles gelehrt, verlangt einen, ler unverdient leidet. Unverdient heißt hier aber nicht, daß ein gänzlich tugendhafter Mensch ohne jegliche Schuld leiden soll, denn das wäre gräßlich. Andererseits darf auch nicht las Unglück eines vollendeten Bösewichts dargestellt werden, denn auch das kann kein Mitleid erregen. Vielmehr muß ein im Grunde edler und sittlicher Mensch durch einen Fehler, eine *ἁμαρτία* sich selbst ein Leiden zuziehen, das aber mit der Größe seiner Schuld in keinem Verhältnis steht. Nur ein solches Unglück ist fähig, unser höchstes Mitgefühl zu erwecken. — Diese Auffassung teilte Grillparzer insoweit, als auch er das Wesen des Tragischen in dem Schuldig-

[1]) Vorlesungen X, 60.
[2]) XV, 90.

werden eines sittlich hochstehenden, unschuldigen Mensche
erblickte. Wie der Mensch zu seiner Verschuldung komme
solle, aus welchen Motiven sie entspringen müsse, ha
Aristoteles nicht festgesetzt. Grillparzer machte es wi
die alten Tragiker selbst, welche, wie Lessing meinte
öfters lieber die Schuld auf das Schicksal schoben, da
Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächende
Gottheit machten, lieber den freien Menschen in ein
Maschine verwandelten, „ehe sie uns bei der gräßliche
Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natu
einer solchen Verderbnis fähig sei." Nur darin unterscheide
er sich von ihnen und nähert sich wieder den romantische
Dramatikern, daß er, wie Schiller, das Schicksal zur Hälft
in den Menschen hinein verlegte: die Leidenschaften, welch
dem Willen nicht gehorchen, determinieren seine Freiheit
Von der Art der Sühne, die eine so entstandene Verschuldun
notwendig macht, „weil jede Störung vernichtet werden mu
des ewigen Rechts," ist bisher noch nicht gehandelt worden
Grillparzer hat sich erst spät — um 1850 — gelegentlic
einer Besprechung Lope de Vegas über dieses Problem deut
lich geäußert, und hier zeigt es sich, daß er der Weiter
führung der Aristotelischen Lehre durch Lessing sich an
geschlossen hat.

In den Briefen an Mendelssohn wie in der Hamburge
Dramaturgie stellte Lessing dieses Gesetz auf: an dem Helde
muß eine gewisse *ἁμαρτία,* ein Fehler sein, durch welchen e
sein Unglück selbst über sich gebracht hat, weil sonst sei
Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden
weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre und wi
jedes von diesen Stücken gesondert denken würden. Auc
muß der schuldig gewordene Mensch in Proportion seine
Schuld leiden.[1]) — Ganz ebenso stellt nun auch Grillparze
um 1850 folgende „deutsche Grübelei" an: „Man könnte nu
allenfalls annehmen, daß die Unglücksfälle des eigentliche
Stückes eine Art Strafe dieses Wortbruches in sich schlösse

[1]) Briefe a. a. O. XVII, 85, Nr. 57. Vgl. XVII, 246 f. Nr. 19
Hamb. Dram. X, 135.

Aber einerseits fällt es niemandem im Stücke ein, sich jenes Wortbruches nur noch zu erinnern, andererseits träfe die Strafe gerade diejenigen, die sich keines Treubruches schuldig gemacht haben . . .; auch wäre die Strafe weder durch die Gleichheit des Übels noch als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges mit der Verschuldung in einen kausalen Zusammenhang gebracht." [1]) Was also Aristoteles und Lessing mit ἁμαρτία, Schwäche, Fehler, bezeichneten, das nannte Grillparzer einen schuldbaren Charakterzug. Dadurch senkte er die tragische Verschuldung und die daraus folgende Sühnung tiefer in das Innere des Menschen hinein und blieb seiner Auffassung vom Wesen des Tragischen durchaus getreu. Denn das Schicksal, an dem die menschliche Freiheit scheitert, ist ja in seinem Sinne gerade zur Hälfte das, was innerhalb des Charakters den sittlich-freien Willen des Menschen determiniert. —

Um die gleiche Zeit nun, da Grillparzer die nach seinem eigenen Geständnis höchst deplacierte Grübelei bei Lopes leichtblütigen Hervorbringungen anstellte, die ihn gerade wegen ihrer Absichts- und Begriffslosigkeit, ihrer Unkonstruiertheit wegen so unendlich entzückten, um die gleiche Zeit war sein eigenes Werk „Die Jüdin von Toledo" im Entstehen begriffen, und man wird auf die Vermutung kommen müssen, daß beides in kausalem Zusammenhang miteinander steht, daß ihn Bedenken dem eigenen Drama gegenüber bestimmten, einen Vergleich mit der Aristoteles-Lessingschen Lehre anzustellen und diesen auch bei der gleichzeitigen Lektüre auf Lope de Vegas Dichtung zu übertragen, worauf er sonst wohl nie verfallen wäre. Denn auch in der „Jüdin von Toledo" handelt es sich ja um den Tod eines im Grunde gänzlich unschuldigen Menschen, und selbst, wenn man eine Schuld durchaus konstruieren will, so sind doch zweifellos nicht Schuld und Leiden durch die Gleichheit des Übels oder als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges in kausalen Zusammenhang gebracht. Es ist das aber eine Erscheinung, die nur dadurch, daß sie hier so stark in den Vordergrund gerückt wurde und,

---

[1]) XVII, 138.

wenn auch nicht die Hauptperson, so doch diejenige betrifft, durch welche allein die Tragödie ermöglicht wird, so auffällig ist und es dem Dichter selbst wurde. Denn dem gleichen Falle begegnen wir schon fast in allen früheren Dramen Grillparzers. Absyrtus in den Argonauten, Kreusa und die Kinder in der Medea, Margarete im Ottokar, Erny im Treuen Diener, Lukretia im Bruderzwist, sie alle erleiden den Tod, ohne ihn durch irgend welche Verschuldung wirklich verdient zu haben.

Und doch wird das Aristotelische *μιαρόν* keine Anwendung auf all diese Fälle finden können. Hier nämlich liegen die Dinge so: Das Leiden eines unschuldigen Menschen stellt sich in Grillparzers Dramen als die notwendige Folge der tragischen Verschuldung des Helden dar, bildet somit selbst einen Teil der Verschuldung, aber auch einen Teil der Sühnung für den tragischen Helden, der den Tod des Unschuldigen nicht gewollt hat und dadurch, daß er sich als notwendige Folge seiner Schuld ergibt, entweder selbst einen schweren Verlust erleidet oder eben das Bewußtsein des ungewollt getanen Verbrechens mit sich tragen muß, wie ja oft nach Grillparzers Theorie des Tragischen Schuld und Sühne unmittelbar zusammenfallen müssen. Denn wenn ein sittlicher Mensch unter dem Zwange des Schicksals, d. h. der Willensdetermination durch Affekte und Umstände, gezwungen wird, eine Schuld auf sich zu laden, so wird diese ungewollte Schuld selbst schon ein Leiden und damit eine Sühne sein. —

So ist es nun vor allem in der Medea. Die ganze Trilogie stellt das Anwachsen und Sichauftürmen von Medeas Verschuldung dar und das gleichzeitige Sühnen dieser Schuld, denn Medeas Leben ist von dem Augenblicke an, da sie die Heimat verlassen hat, oder schon früher, da ihr freier Wille von Jason gebrochen ward, ein fortgesetztes Leiden furchtbarer Art. Zu ihrer Schuld und ihrem Leiden gehört nun auch der Tod ihres ganz unschuldigen Bruders, der sich als die notwendige Folge ihres ersten Fehltrittes ergibt, ohne daß sie ihn abzuwenden vermocht hätte. Eine letzte Folge dieser ersten Schuld ist der Mord an Kreusa und den Kindern, der selbst die schwerste Sühne in sich trägt. Es ist daher auch durchaus nicht

m Platze, auf die im letzten Auftritt des letzten Aktes in Aussicht gestellte Sühnung der Medea ein starkes Gewicht u legen oder wohl gar zu erklären, daß diese Sühne für all ie furchtbaren Verbrechen nicht hinreichend groß sei. Denn ganz abgesehen davon, daß diese zukünftige Sühnung die größte st, welche Medea sich erdenken konnte, so ist ja eben diese Sühnung nur der letzte kleine Teil eines Leidens, das die gesamte Tragödie ununterbrochen durchzieht. —

Was das Leiden und den Tod der Margarete im König Ottokar betrifft, so ist dieses die Konsequenz der ersten traischen Verschuldung Ottokars, welche all sein späteres Unlück über ihn bringt. Eben weil Ottokar die unschuldige Margarete verstößt, wird er von den Fürsten nicht zum Kaiser ewählt, wie diese Verstoßung auch weiterhin ein treibendes Motiv in der Gestaltung seines Schicksals bildet. Tragisch ber ist diese Verschuldung, weil hier ein zum Herrschen georener, hochgesinnter Mann, der den ernsten Willen hat, sein m Barbarentum steckendes Volk auf die Bahnen der höchsten Kultur zu zwingen, dem Ansturm einer gewaltigen Leidenchaft unterliegt, welche einem wilden Bergstrom gleich die Schranken seines sittlichen und edlen Willens niederreißt. Dieser Leidenschaft aber kommen die äußeren Umstände verängnisvoll entgegen und stacheln sie immer mehr noch auf. König Ottokars „Glück“, das mit unheimlicher Konsequenz hm lange hold gewesen, ist König Ottokars Schicksal, das ußere Schicksal. Das Glück und die Leidenschaft bestimmen len König, die Gemahlin zu verstoßen, bestimmen ihn später, ich gegen die heilige Ordnung des Staates aufzulehnen. Die Sühne steht in unmittelbarem kausalen Zusammenhang mit einer Verschuldung. Die Verstoßung der Gemahlin bringt ihn im die Kaiserkrone. Als er sich — ein Zeichen seines sittlichen Wollens — den Umständen fügen will, wird sein Kniefall den Augen des ganzen Volkes von einem Manne enthüllt, den er ius seiner Herrschsucht, seinem schuldbaren Charakterzuge, ieraus schwer gekränkt. Aus tiefster Erniedrigung, die er io leicht von sich nehmen könnte, wird er durch den Hohn ind Spott der neuen Gemahlin, um derentwillen er aus Ländergier Margarete verstieß, in neues Elend und neue Schmach

gehetzt. Auf dem Schlachtfelde endlich schlägt ihn ein Ritter nieder, der ihm einst in unendlicher Liebe zugetan gewesen und sich, wieder der Verstoßung Margaretens wegen, von ihm zum Kaiser gewendet hatte, weswegen Ottokar seinen Vater ermorden ließ. So sind hier Schuld und Sühne durch die Gleichheit des Übels und als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges miteinander in kausalen Zusammenhang gebracht. —

Im Treuen Diener seines Herrn muß Erny sich selbst den Tod geben, um ihre Ehre vor dem Eindringen Herzog Ottos zu erretten. Der Tod dieser Unschuldigen ist die Folge der tragischen Verschuldung Bankbans und bildet ihre Sühne. Tragisch ist die Schuld Bankbans in Grillparzers Sinne, weil er mit einer bis zum Übermaß entwickelten Pflichttreue trotz seiner Weigerung (die er aber gerade seiner Pflichttreue wegen nicht aufrecht erhalten kann) vom König in eine Stelle eingesetzt ist, in der er über seiner Pflichterfüllung als Reichsbeamter die Pflichten des Menschen vernachlässigt und die eigene Gattin der Willkür ihres Verfolgers schutzlos preisgibt. Die Folge dieser Schuld ist der Tod der Gattin, wodurch Bankban sein geliebtes Weib und die einzige Stütze seines Alters verloren hat. Schuld und Sühne fallen hier fast unmittelbar wieder zusammen.

In einer Episode des Bruderzwistes wird die gänzlich unschuldige Lukretia von Don Cäsar, dem natürlichen Sohne des Kaisers, hingemordet. Aber auch dieser Tod, der nur eine episodische Rolle spielt, ist die natürliche Folge der tragischen Verschuldung des Kaisers Rudolf, dessen Tatunkraft, wie der aus den Fugen gegangenen Zeit gegenüber, so auch der Zügellosigkeit des eigenen Sohnes, der fast symbolisch die Zeit in sich verkörpert, machtlos war, sie nicht meistern und zähmen konnte. Der Tod der unschuldigen Lukretia war die Folge seiner tragischen Charakterschwäche. Die furchtbare Sühne aber, welche der Kaiser selbst um dieses Todes willen an dem Mörder, seinem eigenen Sohne, vollzieht, ist gleichzeitig die schwerste Sühne der eigenen Schuld, denn er hat Don Cäsar über alles in der Welt geliebt. —

Auch der Tod der Jüdin von Toledo endlich, den man

oft verletzend genannt hat, stellt sich als eine unabwendbare Folge der tragischen Verschuldung des Helden dar. König Alphons gerade ist einer der reinsten Typen des Tragischen, wie Grillparzers Theorie es erfaßt hatte: seine Freiheit unterliegt der Notwendigkeit. Ein edler und pflichttreuer König, der Abgott und das Vorbild seines Volkes, gerät unter dem Zwange des Schicksals auf den Weg der Schuld. Eine allzustrenge Jugendzucht hat ihm nie Gelegenheit gegeben, seine Willenskraft gegenüber Versuchungen zu erproben und zu stählen. Die Vermählung mit Englands übersittlicher, kalter Tochter umgibt ihn mit einer Atmosphäre von übertriebener Sittsamkeit (nicht Sittlichkeit) und steifer Langweiligkeit, daß ihn mit psychischer Natürlichkeit die Sehnsucht nach der Veränderung des ewigen Einerlei, nach der Unsitte und dem Verbotenen überkommen muß. In einem höchst kritischen Augenblicke führt ihm ein Zufall „das Weib“ in den Weg, das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht. Er gerät in engste körperliche Berührung mit ihr, und „alles, was er ist und war, lehnt sich auf gegen das neue, überwältigende Gefühl.“[1]) Die aufgeweckte Sinnlichkeit besiegt den an Kampf nicht gewöhnten, sittlich freien Willen, und der König bricht die Heiligkeit der Ehe, die Ordnung des Staates, versäumt die dringenden Pflichten seines hohen Berufes in den Armen der ihn berauschenden Jüdin. Die Willensdetermination ließ ihn schuldig werden. Wie aber steht es nun mit der Sühne? Ich meine, auch hier trägt die Schuld und die aus ihr sich ergebende Konsequenz einen Teil der Sühne schon in sich, eben dem Begriffe des Tragischen nach, wie er auch hier zur Erscheinung kommt. Grillparzer hat die Jüdin nicht umsonst gerade so gezeichnet, wie er es tat. Die Jüdin ist nicht die Verkörperung der Freiheit, welche an der Notwendigkeit, dem Staate, scheitert. Nicht in diesem Sinne zeigt sich hier das Tragische. Die Jüdin ist gerade im Gegenteil die Verkörperung der absoluten Willensunfreiheit. Dadurch, daß der Dichter sie jeder, auch der allerkleinsten ihrer Launen nachgeben, sie jedem Triebe und Instinkte, jeder Neigung folgen läßt,

[1]) IX, 220.

gerade dadurch zeichnet er ein Wesen, das die Selbstbeherrschung durch den Willen absolut nicht kennt, das die Dienerin ihrer Sinne ist, ein Symbol der vollendeten Determination. Und dieses Wesen sieht der König als ein Bild, eine Versinnlichung der eigenen Unfreiheit, in die er geriet, vor sich, sie erinnert ihn immer von neuem an das Unwürdige dieser Fesseln, die er doch, wenn er es auch glaubt, noch nicht von sich schütteln kann. Schon das ist ein fortgesetztes Leiden. Und nun sieht der König ein merkwürdiges Schauspiel vor seinen Augen geschehen. Indem Manrique Graf von Lara, der Vertreter des Staates, der Ordnung und Sitte, damit aber auch gerade der sittlichen Freiheit des Menschen, die Jüdin, die Verkörperung der Unfreiheit, ermorden läßt, führt er dem König den in ihm selbst sich abspielenden Kampf zwischen dem Sittlichen und Sinnlichen und den zukünftigen Sieg seiner Freiheit über die determinierenden Affekte im Bilde vor Augen. Die Ermordung der Jüdin erscheint als ein vorweggenommenes Symbol der Unterdrückung der Sinnlichkeit und Erhebung zu hoher Sittlichkeit in dem König selbst. Daß aber dieser Sieg der Freiheit gleichbedeutend werden mußte mit dem Tode eines unschuldigen Menschen, das ist schon die Sühne der Schuld. Auch hier darf man auf die zum Schluß wie in der Medea in Aussicht gestellte äußere Sühne keineswegs so viel Gewicht legen, wie es geschieht. Auch hier ergibt es sich aus dem Begriffe des Tragischen, der unter dem Zwange des Schicksals entstehenden Schuld, daß Schuld und Sühne in eins zusammenfallen. Wir bedürfen einer Sühnung des unschuldig erfolgten Todes nicht, weil er selbst schon die Sühnung einer Schuld darstellt.

Und so war es in allen Dramen des Dichters: der Tod des Unschuldigen ist die notwendige Konsequenz und damit die mit der Verschuldung in kausalen Zusammenhang gebrachte Sühne der tragischen Schuld des Helden. Weil aber die Schuld des Helden tragisch ist, empfinden wir Mitleid auch mit seiner Konsequenz, und selbst der Tod und das Leiden der Unschuldigen hat keine Spur des Gräßlichen, des Aristotelischen μιαρόν an sich. —

Zur Erweckung des tragischen Mitleides genügt es nun nicht allein, daß der Unglückliche sein Leiden nicht verdiene.

Nach Aristoteles und Lessing müssen wir auch die Möglichkeit sehen, daß uns selbst ein ähnliches Schicksal treffen könne. Die zum Mitleid erforderliche Furcht für uns selbst aber verlangt einen Unglücklichen, der unseresgleichen ist; denn nur aus einer solchen Gleichheit kann die Furcht entstehen, daß auch wir von seinem Unglück betroffen werden. Diese Lehre des Aristoteles hat zu den mannigfachsten Auslegungen in der französischen und deutschen Ästhetik Anlaß gegeben, und vor allem wurde ungemein häufig, so auch von Sonnenfels[1]) in Wien, das bürgerliche Trauerspiel mit ihr nachträglich gerechtfertigt. Schreyvogel[2]) hatte eine solche Rechtfertigung mit der im Gegensatz zu Paul Beny entstandenen Auslegung des Corneille[3]) zu entkräften gesucht, daß Aristoteles nicht an eine Gleichheit des Standes, sondern lediglich an die Gleichheit der Personen als Menschen, also an eine moralische Rangordnung gedacht habe, wie es ja auch Lessing schon gelehrt hatte.[4]) Lessings Miß Sara Sampson aber wurde von einem französischen Kunstrichter, dessen Kritik in die Hamburger Dramaturgie aufgenommen wurde, wiederum so verteidigt: Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unserigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen.[5])

Es scheint, daß Grillparzer diese Stelle der Hamburger Dramaturgie irrtümlicherweise für einen Gedanken Lessings selbst gehalten hat und auf diese anspielt, wenn er im Jahre 1857 Lessing den Vorwurf macht, er habe aus der Aristotelischen Definition der Tragödie den Schluß gezogen: „Je mehr Furcht und je mehr Mitleid, um so größer die Wirkung. Da nun, je näher uns die Personen stehen, umso größer der Anteil an ihrem Schicksale sein muß, ergo. — Und so kam er auf

---

[1]) Briefe über die Wiener Schaubühne. Wiener Neudrucke, herausgegeb. von Sauer. Einleitung S. VIII—IX u. S. 145.

[2]) Sonntagsblatt I, 2, S. 105f. Nr. 83 u. 84.

[3]) Second Discours S. 176—177.

[4]) Hamb. Dram. X, 103—104.

[5]) Hamb. Dram. IX, 239.

das bürgerliche Trauerspiel und in weiterer Folge auf da
weinerliche Lustspiel: die zwei schlechtesten Gattungen, di
es gibt."[1]) Übrigens hatte Grillparzer schon im Jahre 1817
ohne Lessing zu nennen, selbst diese Konsequenz gezoge
dabei aber der Meinung Ausdruck gegeben, daß Aristotele
von vornherein die Erhebung zum Ideal über die Wirklich
keit hinaus zu einer Grundbedingung jeder poetischen Ge
staltung gemacht habe.[2]) Diese Erhebung zum Ideal tönt j
als Leitmotiv durch die gesamte Ästhetik Grillparzers, wi
sie sich im Geiste Goethes und Schillers gestaltet hatte, und
mit ihr meinte Grillparzer das bürgerliche Trauerspiel un
möglich vereinigen zu können, weil hier auch die Form de
Darstellung selbst, nicht nur der Inhalt, durchaus gemein
natürlich gehalten werden muß.[3])

Ein äußeres Zeichen der Naturerhöhung ist die gebunden
Sprache, der Vers, den Grillparzer daher auch mit absolute
Ausschließlichkeit von jedem Kunstwerk verlangen mußte
das auf den Namen Dichtung Anspruch erhebt. Poesie i
Prosa bedeutete ihm eine contradictio in adjecto. Dichte
heißt in Versen sprechen.[4]) Daher verwarf er auch ganz wi
Schiller den Prosaroman als poetische Gattung.[5]) Für da
deutsche Drama aber verlangte der Schüler Goethes und
Schillers den fünffüßigen Jambus.[6]) Da nun das bürgerlich
Trauerspiel durchaus in Prosa gehalten sein muß, so konnt
es schon darum als poetische Gattung nicht für ihn in Betracht
kommen. Schillers Rhetorik erschien ihm den Bedürfnisse
des Theaters völlig angemessen,[7]) während ihn doch anderer
seits Lopes natürliche Sprache, Lebendigkeit, Zufälligkeit und
Sinnbildlichkeit im Dialoge so unendlich entzückte, und e

---

[1]) XVIII, 42.

[2]) XV, 85—86.

[3]) XIII, 170f.; XV, 106; XVIII, 51.

[4]) Foglar, 29, XVIII, 140. Über Land und Meer Bd. 37, 1877, Nr. 24 (Mosenthal). Deutsche Zeitung 1872, Nr. 85 (Halm und Grillparzer). Album österreichischer Dichter I, 106 (Prechtler).

[5]) XV, 63. Foglar S. 29, 38 u. 5.

[6]) Foglar, 10. Briefe S. 247, Nr. 218.

[7]) XVI, 45, vgl. 148. Briefe S. 200, Nr. 166.

Kleists Naturwahrheit nach eigenem Geständnis höher schätzte als Schillers prunkvolle Sprache.[1]) Er selbst ging denn auch einen anderen Weg als Schiller. „Sie sind auf ihrem Theater an den prächtigen Wortschwall gewohnt: die Handlung mit unbedeckter Blöße ärgert ihr keusches Auge. Ich fühle mich aber gerade jenes Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, wie ihn das Drama braucht.“ [2]) Es war also nicht nur ein unbewußter Drang, der ihn das deutsche Drama auf der Bahn zum Realismus einen guten Schritt vorwärts führen ließ, der die eigene Dichtung oft der Prosa auffallend nahe brachte und die künstlerische Verwendung des Dialektes nicht verschmähen ließ. Auch hier zeigt sich Grillparzer als einen Vorläufer der modernen Dichtung.

Zu der theoretischen Abneigung gegen die Prosa aber traten noch andere Momente, um ihm das bürgerliche Trauerspiel verhaßt zu machen. Obwohl seine ganze Dramaturgie ihren Mittelpunkt in dem Satze von der Gegenwartsform des Dramas hat, und der Gegenwartseindruck zweifellos durch einen Gegenwartsinhalt bedeutend verstärkt würde, so konnte er sich doch nicht als Bewunderer der französischen Tragödie von dem klassizistischen Gesetze der idealen Ferne losmachen.[3]) Auch kam dieses Gesetz der eigenen Neigung, sich aus der unfrohen Gegenwart in die Welt der Griechen oder Spanier zu flüchten, nur allzusehr entgegen, und so dünkte ihm auch in der Kunst die Gegenwart prosaisch und unbrauchbar, die doch Äschylus, Shakespeare und Lope de Vega nicht verschmäht hatten. Vergangenes, weil verklärt, ziemt Dichterzungen. Die Gegenwart ist nie poetisch.

Und wie die ideale Ferne, so forderte er le merveilleux, das Wunderbare, hochgestellte Persönlichkeiten.[4]) Etwas Wunderbares muß immer daran sein, sonst ergreift es uns nicht, und wenn ein niedrig Geborener umkommt, so ist nichts zu wundern daran. Man sieht, wie Grillparzer hier überall in den Anschauungskreis des französischen Dramas gebannt

---

[1]) Wartenegg S. 37.
[2]) Tgb. S. 70, Nr. 181.
[3]) II, 188; XV, 60, 66.
[4]) Wartenegg a. a. O. S. 10. III, 224, XVI, 175.

blieb und von diesem Standpunkt aus ein erbitterter Gegner des bürgerlichen Trauerspiels sein mußte, wie es ja auch seiner politischen Abneigung gegen die Demokratie entsprach, der diese poetische Gattung Entstehen und Ausbreiten mit zu verdanken hatte. Auch hier tritt die individualistische Anschauungsweise des Dichters stark zutage. —

Auffallend ist es, daß gerade Schreyvogel, des Dichters Freund und Berater, ein begeisterter Anhänger des bürgerlichen, in Prosa gehaltenen Trauerspiels war.[1]) Hier zeigt sich zum ersten Male ein prinzipieller Gegensatz zwischen Dichter und Dramaturg. Für Grillparzer war die höchste und einzig berechtigte Gattung der tragischen Kunst das heroische Trauerspiel, wie es Schiller zur höchsten Vollendung ausgebildet hatte.[2]) Bezeichnenderweise nannte er ihn daher auch den „deutschen Racine."[3])

---

[1]) Gesammelte Schriften, Abt. II, Bd. II, S. 322. Sammler 1818 Nr. 15.
[2]) XVIII, 51, 53, 75. Briefe S. 225, Nr. 190.
[3]) XIII, 172.

Schluß.

§ 1.

Das Klassische und Romantische.

In einem Aufsatz „Über den Gebrauch des Ausdrucks ‚romantisch' in der neueren Kunstkritik" [1]) faßte Schreyvogel seinen ganzen Haß gegen die feindliche Strömung noch einmal zu einem konzentrierten Kampf gegen diesen Begriff selbst zusammen, dessen überhandnehmender Mißbrauch ihn über alles ärgerte. Zu diesem Zweck unterzog er jene Bestimmungen, welche A. W. Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen zu einem einheitlichen System verbunden hatte, einer näheren Prüfung und suchte so ihre ganze Haltlosigkeit aufzudecken. Wo wir Grillparzer im Kampfe gegen die Romantik erblickten, stand er an Schreyvogels Seite, und so auch hier. Denn ein Jahr nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes schrieb Grillparzer zwei Studien nieder, in welchen auch er die Frage aufstellte: „Was heißt denn eigentlich der Ausdruck: romantisch?" [2]) Und auch hier ist ohne Namensnennung die Beziehung auf Schlegels Vorlesungen ganz unverkennbar, wenn gleich Grillparzer nur die wichtigsten der von Schlegel angeführten Argumente zu widerlegen suchte, während Schreyvogel sie sämtlich seiner Kritik unterzogen hatte.

Als die allgemeinsten Kennzeichen des Romantischen hatte Schlegel das Christentum und die Mystik bezeichnet. [3]) Gegen beides wendeten sich Schreyvogel und Grillparzer, weil sie unter diesem Gesichtspunkte Shakespeare keinen romantischen Dichter nennen könnten. Daß sie die christliche Tragödie übereinstimmend verwarfen, hörten wir bereits. Die Mystik aber, meinte Schreyvogel, erschien in älteren wie in neueren

---

[1]) Sammler 1818. Nr. 23—25.

[2]) XVI, 30, 31.

[3]) Vgl. die erste Vorlesung.

Zeiten nur im Gefolge der Geistesschwäche oder Heuchelei, während Grillparzer jenen Hang zum sogenannten Romantischen, zu jenem Ahnen, Sehnen und übersinnlichen Schauen lediglich als ein Zeichen der Schwäche und des Unvermögens bezeichnete, plastisch gesonderte Gestalten mit scharfen Konturen hinzustellen, wie es alle großen Meister von Shakespeare bis Goethe getan. (Schlegel hatte den „plastischen“ Charakter der antiken Dichtung als einen wesentlichen Gegensatz zu dem „pittoresken“ der modernen Poesie genannt.) „Die Formlosigkeit, welche ein Hauptingrediens der sogenannten Romantik ist, war von jeher ein Zeichen eines schwachen, kränkelnden Geistes, der sich selbst und seinen Stoff zu beherrschen nicht vermag.“ In seiner „Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne“ hatte dann Schlegel den Unterschied romantischer von klassischer Poesie in der verschiedenen Form gefunden: der kühnen Vernachlässigung der Einheiten von Ort und Zeit, der Vermischung komischer und tragischer Bestandteile etc.[1]) Grillparzer und Schreyvogel berührten sich nun wieder in ihrer Entgegnung, wenn sie diese Erscheinung nicht als ein dem Romantischen innerlich Eigentümliches auffassen wollten, sondern lediglich historisch aus dem Entstehen des neuen Schauspiels herleiteten. Die Unterschiede der englisch-spanischen Form von der antiken erklärte Schreyvogel aus der antiken Verwendung des Chors und der damit zusammenhängenden Einheiten, ferner aus den strengen Gesetzen und der Kritik, welche die Sonderung des Ernsten und Komischen auf der griechischen Bühne anbefahlen. Und Grillparzer meinte, die erweiterte Form und die Mischung des Ernsten und Komischen in den Werken Shakespeares und Calderons rühre lediglich von dem Entstehen des neueren Dramas aus den rohen und geistlosen Moralitäten des Mittelalters her und könne doch nicht als eine neue Kunstform den Schöpfungen der griechischen Tragiker an die Seite gestellt werden. —

Was aber die antike Verwendung des Chors betrifft, den Schlegel als einen wesentlichen Bestandteil der klassischen Poesie auffaßte, so hat sich auch Grillparzer bereits zwei

[1]) Vgl. die 25. Vorlesung.

Jahre vorher zu der Anschauung Schreyvogels bekannt, welche dieser schon im Sonntagsblatte niedergelegt hatte. Der betreffende Aufsatz Grillparzers aus dem Jahre 1817 „Über die Bedeutung des Chors in der alten Tragödie“ [1]) ist, wie im einzelnen aufzuweisen ist, mit unmittelbarer Beziehung auf Schlegels Wiener Vorlesungen und Schillers Abhandlung „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ entstanden. Die Ansicht, für die Grillparzer sich entschied, ist die von Schreyvogel, der den Chor nicht als ein Wesentliches der alten Tragödie, sondern ledigich für eine „theatralische Dekoration“ erklärte. [2]) Und so meint denn auch Grillparzer, der Chor wäre nur in „theatralischer“, nicht auch in dramatischer Hinsicht ein wesentliches Stück der alten Tragödie, er habe schon vor der Tragödie bestanden und sei nur zufällig zu dieser hinzugekommen, eine Ansicht, welche Schlegel angeführt, aber zu widerlegen gesucht hatte. Nachdem dann Grillparzer die allbekannten Nachteile des Chors kurz erwähnt, wie auch Schlegel es getan, [3]) wendet er sich dazu, die vermeintlichen Vorzüge einer Prüfung zu unterziehen, wobei er nur solche berücksichtigt, welche eben Schlegel und Schiller angeführt hatten.

1. „Der Chor gab den Dramen der Alten einen Charakter der Öffentlichkeit.“ Dieses Argument hatte Schlegel aufgestellt und seine Vorzüglichkeit damit begründet, daß der republikanische Geist der Griechen zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Öffentlichkeit rechnete. [4]) Dagegen wendet nun Grillparzer ein, er würde eine Anstalt nicht lieben, die ihn zwänge, alle Empfindungen und Situationen, die nicht den Charakter der Öffentlichkeit vertragen, aufzugeben.

2. „Ob er der idealisierte Zuschauer war?“ Als solchen hatte ihn A. W. Schlegel bezeichnet, wogegen sich Grillparzer bereits 1816 gewendet hatte. [5]) Diese Behauptung widerlegte er nun durch den Nachweis, daß der Chor durch seine „Mit-

---

[1]) XVI, 51 f.
[2]) Gesammelte Schriften Abt. 2, Bd. II, S. 144.
[3]) Fünfte Vorlesung S. 77.
[4]) Fünfte Vorlesung S. 76.
[5]) XVI, 55. Fünfte Vorlesung S. 77.

verflochtenheit in der Handlung" überhaupt gar kein Zuschauer sein könne.

3. „Ob er eine Scheidemauer gegen die Wirklichkeit war?" Als solche hatte ihn Schiller in seiner erwähnten Abhandlung bezeichnet, freilich nur mit Bezug auf seine Einführung in die neue Tragödie, was Grillparzer übersehen hat. Gegen diese Erklärung machte nun Grillparzer den recht wenig stichhaltigen Einwand: „Ich sehe keinen Grund, warum der Begriff des Chores auch den Begriff des Ideales involvieren soll." Gerade dieses Moment hatte Schiller mit großer Überzeugungskraft ausgeführt.

Den wahren Vorteil des Chores aber, den Grillparzer zum Schlusse seiner Betrachtungen zugibt, entnimmt er offenbar der Abhandlung Schillers: die strenge Scheidung des dramatischen und lyrischen Elements der tragischen Kunst. —

Indem also Grillparzer den Chor nur als ein zufälliges, nicht wesentliches Element der antiken Tragödie betrachtete, konnte er auch in der durch den Chor mannigfach bedingten antiken Form kein wesentlich unterscheidendes Merkmal der klassischen Poesie erblicken. Dagegen versuchte er mehrfach eine strenge Sonderung des Klassischen und Romantischen dem inneren Wesen nach vorzunehmen, wobei freilich zu bemerken ist, daß er nur ältere Aufstellungen wiederholte, ohne irgend ein neues selbständiges Moment beizubringen.

Die gehaltvollste Unterscheidung verzeichnete er im Jahre 1833: Das Unterscheidende des Romantischen gegenüber dem Klassischen ist, daß ersteres bloß die Gemütswirkung bezweckt, gleichviel, auf welche Art sie bewirkt wird; das Interessante, das Geistreiche, das Bedeutende, ja das Häßliche, alles ist ihm willkommen, wenn nur die beabsichtigte Aufregung dadurch hervorgebracht wird. Die alte Kunst aber ging bloß auf das Schöne, d. h. auf jene Gemütserhebung, die einzig und allein aus dem sinnlich vollkommenen Eindruck entspringt.[1]) Es wäre, auch ohne daß wir es aus seiner gesamten Ästhetik entnehmen könnten, hinreichend deutlich, welcher der Gattungen

---

[1]) XV, 67.

sich des Dichters Liebe zuneigt. Darstellung der Schönheit war ihm Anfang und Ende aller Kunst.

Den Gegensatz des Schönen und Interessanten aber hatte bereits Friedrich Schlegel in seinem grundlegenden Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ zum Sonderungsprinzip der Kunstgattungen gemacht.[1]) „Das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten,“ „das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Pikanten und Frappanten,“ das Philosophische, ja selbst das Häßliche sind die Kennzeichen der romantischen, „interessanten“ Poesie. Die antike Kunst dagegen sah ihre einzige Aufgabe in der Darstellung idealer Schönheit. Soweit also stimmen hier Schlegel und Grillparzer völlig überein. Auch Schlegel aber betrachtet die Herrschaft der interessanten Poesie nur als eine vorübergehende Krise des Geschmacks, als eine unendliche Annäherung zu einem neuen Ideale der Schönheit. „Goethes Poesie ist die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit.“ „Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierierten und dem Objektiven.“ Ein prinzipieller Gegensatz besteht hier also zwischen Schlegel und Grillparzer keineswegs. Das Ideal der Antike war ihnen beiden das letzte Ziel der Kunst. —

Eine neue Scheidung versucht Grillparzer im Jahre 1838 vorzunehmen: „Man könnte die klassische und romantische Poesie auch als die männliche und weibliche (weibische?) bezeichnen.“ [2]) Auch diese tiefe Sonderung stammt nicht von Grillparzer selbst. Es ist ein Gedanke, den Wilhelm von Humboldt in seinen Untersuchungen über männliche und weibliche Form in Schillers Horen aufgebracht hatte, und der sich häufig bei den Romantikern selber wiederfindet.[3]) —

Im Jahre 1858 endlich wollte Grillparzer das, was Schiller die naive und sentimentalische, Schlegel die antike und romantische Poesie genannt hat, lieber als Anschauungs- und

---

[1]) Jugendschriften, hg. von Jakob Minor. Wien 1882, I. Die Unterscheidung des Schönen und Interessanten an sich beruht natürlich auf Kant.

[2]) XV, 66.

[3]) Horen 1795. Stück 3. S. 80—103, Stück 4. S. 14–40. Gesammelte Werke, Berlin 1841. I, 215–261.

Empfindungspoesie bezeichnen.[1]) Das hatte nun schon Schiller selbst in seinem Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen" getan: „Obgleich die Kunst unzertrennlich und eins ist und beide, Phantasie und Empfindung, zu ihrer Hervorbringung tätig sein müssen, so gibt es doch Kunstwerke der Phantasie und Kunstwerke der Empfindung, je nachdem sie sich einem dieser ästhetischen Pole vorzugsweise nähern." Diese Teilung bildet das Grundprinzip des ganzen Aufsatzes. —

Wir sehen demnach, daß Grillparzer mit all seinen Versuchen, die Gattungen der Poesie ihrem innern Wesen nach zu sondern, sich auf alten Bahnen bewegt und die vielumstrittene Frage einer endgültigen Entscheidung um keinen Schritt näher bringt. Wichtig aber sind diese Aufzeichnungen dadurch, daß sie ein starkes Licht auf den Standpunkt des Dichters werfen, wenn man sie mit seiner gesamten Ästhetik zusammenstellt und vergleicht.

§ 2.

Zusammenfassung.

Die ästhetischen Studien, welche Grillparzer selbst im Jahre 1819 unter dem Titel „Zur Kunstlehre" sammelte, und welche den Grundstock seiner ganzen Ästhetik bilden, sind sämtlich teils im unmittelbaren Anschluß an, teils auch im Gegensatz zu Goethe und Schiller, Kant, Schopenhauer und Bouterwek entstanden. Diese waren es, welche seine ästhetischen Anschauungen bestimmten und fortbildeten. Zu ihnen trat im Verlauf der Entwicklung Spinoza.

Die leitenden Grundgedanken nun erweisen mit großer Klarheit, wie tief des Dichters gesamte Bildung in dem Boden der klassischen Zeit wurzelt. Das Ideal des griechischen Menschen im vollendeten Ebenmaß seiner harmonischen Durchbildung stellten Goethe und Schiller in Beispiel und Theorie der modernen Menschheit vor Augen, welche durch Sonderung und Zersplitterung ihrer Kräfte die ästhetische Einheit ihres Menschentums zerstört hat. Die Kunst aber ist es, welche das Menschengeschlecht zu dem Griechentume der Zukunft er-

[1]) XV, 63.

ziehen wird. Diese ästhetische Weltanschauung, welche auch die Romantik mit unendlicher Sehnsucht nach dem Ideal der Antike erfüllte, hat den ersten fundamentalen Gedanken bestimmt, der Grillparzers Ästhetik begründete. Aus der Harmonie aller Kräfte und Vermögen wird das wahre Kunstwerk geboren, auf sie muß es zurückwirken.

Während nun Spinoza und Kant den Dichter dazu führten, die natürliche Einheit des Menschen in der „Empfindung“ zu entdecken, war es Schopenhauer, der ihn den Ausdruck dieser Empfindung, d. h. sämtlicher Kräfte und Vermögen, als die Anschauung bestimmen ließ, welche, wie das einzige und einige Erkenntnisvermögen des Menschen, so auch die einzige Quelle aller echten Kunst bedeutet. Denn von Schopenhauer hat es Grillparzer gelernt, zwischen der beschaulichen und wissenschaftlichen Weltbetrachtung zu unterscheiden, demzufolge er auch die strenge Sonderung von Kunst und Bildung vornahm und Shakespeare wie Lope de Vega höher schätzen mußte als Goethe und Schiller. Als Anschauungs- und Empfindungspoesie wollte Grillparzer die klassische und romantische Dichtkunst bezeichnen. Die klassische Poesie ist demnach der Ausdruck des harmonischen Menschen und die höhere Gattung. Nur muß hier beachtet werden, daß Grillparzer auch Shakespeare und Lope de Vega zu den Anschauungsdichtern, also den klassischen, rechnete, wie Schiller sie zu den naiven hatte zählen müssen.

War die scharfe Trennung des Poetischen und Philosophischen, die uns unter den verschiedensten Erscheinungsformen immer wieder begegnet, zu einem Hauptfundamentalsatz seiner Ästhetik geworden, wodurch er sich an die Seite Schopenhauers und in Gegensatz zur Romantik stellte, während sich doch in ihm selbst und seinen Werken Dichter und Philosoph, Verstand und Phantasie nicht immer glücklich mischen, so zeigte er auch mit seinen scharfen Sonderungen innerhalb des Kunstgebietes, die er mit Hilfe der Kantischen Ästhetik vornahm, seine bewußte Stellungnahme gegen die Strömungen der Romantik, wie er ja auch innerhalb der Dichtung die Grenzen zwischen den Gattungen genau abzustecken suchte. Ergeben sich aber auch zwischen Dichtung, Musik und Malerei gewisse Unterschiede, die schon Lessing und Kant festgestellt hatten,

so soll doch jeder Künstler in erster Linie die Schönheit dar-stellen, denn sie ist Anfang und Ende aller Kunst. Auch hie zeigt sich Grillparzer als der Apostel der klassischen Kunst, de das Ideal Goethes und Schillers hochzuhalten sich berufen fühlt Schönheit ist, wie Kant es lehrte, Zweckmäßigkeit ohne Zweck Jegliche Tendenz nach irgendwelcher Richtung hin verwar der Jünger Kants, Goethes und Schillers und stand so auch im Gegensatz zu vielen Strömungen seiner Zeit.

In der weiteren Schönheitstheorie strebte Grillparzer wei über seine Zeit hinaus und wurde unter starker Einwirkung Bouterweks in der Epoche schrankenlosester Deduktion zu einem Vorläufer der modernen induktiven Ästhetik. Von de Wirkungen dessen, was wir schön nennen, muß der Ästhetike ausgehen, wenn er das Wesen der Schönheit ergründen will Wirkung des Schönen aber ist in der Zusammenfassung de Resultate durch die Harmonie der Kräfte angeregtes Empor-streben zum Unendlichen. —

Sein Entstehen aus der Harmonie des Menschen und seine Zusammenstimmung des Geistigen und Sinnlichen in ihm be-weist und bewirkt das Kunstwerk durch die vollendete Durch-dringung von Form und Stoff, Idee und Darstellung, wodurch allein das Werk schön und gleichzeitig symbolisch wird Wenn auch Kant die Entwicklung dieser Gedanken im ein-zelnen bestimmte, so ist doch das Muster der klassischen Ästhetik auch hier unverkennbar. —

Wie Form und Stoff, so verhalten sich im einzelnen Kunst und Natur. Im ganzen aber ist die Kunst nicht Nach-ahmung und nicht Verschönerung der Natur, sondern sie ist wie die Natur. Aus der gleichen Schöpfungskraft entsprungen, trägt das Werk der Kunst wie der Natur sein eigenes Lebens-prinzip in sich und wandelt als organisches Geschöpf nach eigener Richte. Es ist die Lehre Goethes und Kants, welche Schellings ästhetische Philosophie bestimmte und so auch zum romantischen Glaubensbekenntnis wurde — einer der wenigen Berührungspunkte, welchen Grillparzer durch das Medium eines Dritten mit der Ästhetik der Romantiker hatte.

Zur Aufgabe hat es die Kunst, der Natur, welche not-wendig und zum Heile der Menschheit der Kultur weichen

muß, eine dauernde Heimstätte zu schaffen — unbekümmert um alle Forderungen sentimentalischer Moral. Die höchste Kunst ist naiv. Rousseau und Schiller wirkten hier gemeinsam auf des Dichters Theorie ein, während er die tiefere philosophische Begründung gemäß seiner Unterscheidung der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung durch Schopenhauer gewann.

Goethe und Schiller also bestimmten die allgemeine Richtung dieser Ästhetik, Kant, Schopenhauer und Bouterwek basierten sie auf eine feste philosophische Grundlage, während zur weiteren Ausgestaltung Spinoza, Rousseau, Jean Paul nicht wenig beitrugen. Das Charakteristische der Gesamterscheinung ist das Naive, das Erdenhafte und Wirklichkeitsfrohe der Gesinnung. Goethescher Geist ist es, der aus ihr spricht. Dadurch hebt sich diese Ästhetik so scharf von ihrer ganzen Zeit ab. Sie kommt aus der Vergangenheit und geht in die Zukunft. Die Gegenwart hat zum größten Teil nur eine negative Bedeutung für sie: im Gegensatz zu ihr bildeten sich viele von des Dichters Anschauungen. Das gilt vom Gehalt so gut, wie von der Form, der Methode.

Charakteristisch auch ist das auffallend Konservative und fest Beharrliche der Ideen — Entwicklungsreihen ließen sich nicht allzuhäufig nachweisen, während gerade das Wiederkehren des gleichen Gedankens in ungewöhnlich großen Zeitabständen sehr auffällig ist und sich auch die Neigungen und Abneigungen des Dichters merkwürdig gleich geblieben sind.[1]) Noch darüber hinaus aber ist ganz allgemein das fast widerwillige Festhalten an der Tradition überaus bezeichnend für den

---

[1]) Vgl. XIX, 190: „Ich bin ziemlich wandelbar in meinen Entschlüssen, meine Meinungen sind aber so eisern mit meiner innersten Natur verflochten, daß, solange ich lebe, ich meines Wissens keine geändert habe.“ Grillparzer hat offenbar seine hingeworfenen Aufzeichnungen häufig wieder vorgenommen und gelesen, wie die oft völlig gleiche und immer sehr ähnliche Form der gleichen, wiederkehrenden Gedanken erkennen läßt. Nicht nur in seiner Ästhetik, sondern auch in seinen Dichtungen und Fragmenten läßt sich die spätere Benutzung eines einmal flüchtig hingeworfenen Gedankens oder einer Beobachtung mehrfach bemerken. Der bereits bekannten Aufnahme einer feinen Beobachtung in sein Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen“ kann

Dichter und Ästhetiker. Wie sehr auch die historische Mission, die er selbst zu erfüllen hatte, und von der ihm nur ganz selten eine Ahnung aufdämmerte, den eigenen Genius zum energischen Bruch mit der Überlieferung drängte, überall fesselte ihn doch die Gewalt der Tradition, wie das so häufig gerade bei tief und aristokratisch angelegten Menschen zu bemerken ist, und er suchte fast scheu und ängstlich nach der Anknüpfung an das heilige Alte. —

Charakteristisch auch ist die Weite des Horizontes, die ebenfalls etwas Goethesches hat, die aber auch aus den Anregungen der Romantik sich erklärt Mit dieser Ästhetik umfaßte Grillparzers Liebe die Griechen so gut wie die Engländer, Spanier, Italiener und Franzosen. Wie für Goethe und die Romantiker gab es für ihn keine nationalen und zeitlichen Grenzen, weil seine Ästhetik im Reiche der ewigen Kunst keine Grenzen kannte.

Nur die Literatur des eigenen Volkes ward nicht in den Kreis seiner Liebe gezogen. Die Herrlichkeit der mittelhochdeutschen Blüte blieb ihm ganz verschlossen. Aber selbst Goethe und Schiller, denen er so unendlich viel zu verdanken hatte, mußten hinter den Lieblingsdichtern der Antike und Renaissance zurücktreten. Gegen die neue Kunst des eigenen Jahrhunderts hatte er nur Groll und Spott. Wären die höfischen Epiker und Lyriker nicht eben deutsche Dichter gewesen, er hätte sie sicherlich tief in sein Herz geschlossen. So aber war das nationale Kunst, und die zu pflegen, schien dem Sohne der kosmopolitischen Zeit eng und dürftig. Dazu trat der unmittelbare Gegensatz zu der Romantik. So wurde er

ich eine zweite, nicht minder interessante Erscheinung beifügen. Im Jahre 1819 notierte sich Grillparzer: „Wenn Boas der moabitisch heidnischen Ruth die Lehren der jüdischen Religion beibringen will und ihr sagt: Es ist nur ein Gott, so sieht sie schnell vom Boden empor, blickt ihn an und sagt: Nur einer! Fahre fort! Ich fühle das!“ XII, 180. In dem fast 20 Jahre später vollendeten Lustspiel „Weh dem, der lügt“ läßt er die Heidin Edrita zu Leon, dem Christen, sagen:

> „Sie lehren einen einz'gen Gott, und wahrlich,
> (seine Hand berührend)
> An was das Herz in gläub'ger Fülle hängt,
> Ist einzig stets und eins.“ VIII, 67.

ıus lauter Weitherzigkeit selbst einseitig und eng. Je näher ıber die Kunst der Gegenwart kam, desto weniger konnte sie seinen ästhetischen Anschauungen entsprechen. Es lag das ıicht nur in dem oft hervortretenden Hange eines tief angelegten Menschen begründet, sich in die Werke der Vergangenıeit zu versenken, weil die Gegenwart samt ihrer Kunst ihm prosaisch dünkt. Auch das war es nicht allein, dass er wohl lie Fesseln fühlte, die Goethe und Schiller dem eigenen vorwärts drängenden Schaffen auferlegten.

Der letzte Grund eben liegt in seiner Ästhetik selbst. Anschauung und Bildung, Kunst und Wissenschaft sind die großen Gegensätze, welche sich in seinem Geiste nicht einigen wollten. Der Mensch kann nicht gleichzeitig wissenschaftlich und beschaulich, philosophisch und poetisch die Welt betrachten. Das aber versuchten Goethe und Schiller wie auch all die „Bildungsdichter“ der späteren Zeit. Grillparzer aber trieb es zu den lauteren, ganz ungemischten Quellen reiner Poesie, aus denen er für das eigene Leben und die eigene Kunst Kraft und Erholung schöpfen wollte. Mehr noch als die kalte Pracht der Antike lockte ihn die farbengesättigte, duftdurchtränkte, klanggeschwellte Schönheit der Renaissance, der Romantik. Die Sehnsucht nach ungemischter Poesie, die nicht der Bildung, sondern einzig einer natürlichen Empfindung, starker Anschauung und künstlerischem Formtriebe entströmt, ließ ihn auch — von allen persönlichen Gründen abgesehen — keine Fühlung mit seiner Zeit gewinnen. Empfindung, Anschauung, Form, das forderte er unbedingt von jeder Dichtung, und das meinte er in der zeitgenössischen Literatur nirgends zu finden. Überall witterte er Bildungselemente, Philosophisches, Tendenziöses, Formloses, Gekünsteltes. Mit zunehmender Verbitterung wuchs auch seine Ungerechtigkeit.

Der, wenn auch nicht ganz offen eingestandene, Gegensatz zu Goethe aber hat noch seine spezielleren Gründe: so die grundverschiedene Stellung beider Dichter zur Antike. Wohl verehrte auch Grillparzer das griechische Drama als das Höchste, was Menschengeist erfunden. Nun aber auch antike Stoffe in antiker Form zu behandeln, schien dem Dichter und Ästhetiker, der so oft das Gesetz ausgesprochen,

der Poet müsse aus dem Empfinden und für das Empfinde seiner Zeit schaffen,[1]) eine Absurdität zu sein. „Goethe ha nur den Winckelmann in Handlung gesetzt und auf lebend Menschen angewendet, was von toten Statuen allerdings sein Geltung haben mag.“ [2]) Was aber Grillparzer von der eigene Behandlung antiker Stoffe sagte,[3]) verrät, wie auch die Werk selbst, mit großer Deutlichkeit, daß der Dichter auch praktisc durchführen wollte, was der Theoretiker klar erkannt hatte: daß uns das griechische Drama mit seinen mancherlei in Zeit Volk und Ort begründeten Zufälligkeiten durchaus kei Muster mehr sein darf, ebensowenig wie Aristoteles, der vo diesem Drama seine Gesetze abstrahierte, heute noch als ei mustergültiger Gesetzgeber anerkannt werden darf. Grillparzer steht hier Seite an Seite mit der Romantik,[4]) und Kleists Penthesilea läßt uns erkennen, daß Grillparzers Medea keine isolierte Erscheinung bildet, sondern den Gegensatz des 18. und 19. Jahrhunderts zur Anschauung bringt, deren Tendenzen sich in des Dichters Ästhetik oft so nahe berühren und bekämpfen. Er ist eben eine Übergangserscheinung mit all den tragischen Symptomen, die einer solchen immer eigen sind.

Und doch, oder gerade deshalb, konnte er dem innersten Drange des Jahrhunderts — theoretisch — nicht folgen, weil er allzu tief in den Anschauungen des klassischen Zeitalters befangen war. Denn wie Goethe und Schiller selbst hinter die Poeten der Antike und Romantik zurücktreten mußten, so betrachtete er die nachklassische Zeit vom Standpunkt der klassischen Meister. Das Streben zu einer wahrhaft nationalen Kunst erschien seinem kosmopolitisch gestimmten Geiste eng und beschränkt, wenn auch seine eigene Kunst dem Wirken des Zeitgeistes nachgeben mußte. — Das Streben zum Gesamtkunstwerke, das in Richard Wagner Gipfel und Ziel erreichte, war dem Schüler Kants und Verehrer Mozarts nur fremd und

---

[1]) XVIII, 21, 54. XIX, 74. Wartenegg S. 19.

[2]) XIII, 173.

[3]) Briefe. Nr. 45. S. 64. Vgl. XIX, 74.

[4]) Vgl. Schlegels Wiener Vorlesungen II, 17. Vorlesung S. 11 f. 20. Vorlesung S. 75. Berliner Vorlesungen S. 41 f. Fr. Schlegels Geschichte der Poesie der Griechen und Römer etc.

bstoßend. Und doch ist auch in seinen eigenen Werken so twas von romantischer Mischung zu spüren. Häufig genug ritt die Musik in den Dienst der Stimmung, die Plastik wird n eigenartiger Weise zum Ausdruck des Inneren herangezogen, ie Pantomime gewinnt ungewöhnlichen Spielraum: das Wort will icht mehr allein genügen. — Die durch die Romantik zu euem Leben erweckte Volksdichtung fand in ihm unter tarker Einwirkung Schreyvogels ihren unversöhnlichsten Gegner. s war nicht allein der prinzipielle Gegensatz zur Romantik, er ihn auch hier bestimmte. Die Richtigkeit der Empfindung nd Stärke der Anschauung zwar, auf die er soviel Gewicht egte, hätte er gerade hier wie nirgends finden können, aber as Formlose dieser Dichtung stieß den großen Künstler, das Inindividuelle den großen Individualisten ab. Der komplizierte Kulturmensch konnte kein Genüge in ihr finden. — Der Drang zum Realismus endlich, der dem ganzen Jahrhundert ein Gepräge aufdrückt, und die damit unmittelbar in kausalem Zusammenhang stehende Entwicklung des historischen Sinnes toßen bei dem Zögling der klassisch-idealen Periode auf hartnäckigen Widerstand. Er erkannte nicht, daß er selbst ein Glied jener Kette bildete, die sich von Kleist über Hebbel inaus in die Gegenwart entwickelte.[1]) So fühlte er sich als in Fremder in seiner Zeit, mit der er doch im tiefsten verwachsen war: er glaubte ein Epigone zu sein und war ein

---

[1]) Für die Größe Kleists und Hebbels hatte Grillparzer kein Verständnis. In Hebbel ärgerte ihn vor allem das Ideenhafte, Philosophische und die Wahl der Stoffe, da er das Verzerrte liebt. Interessant ist es, daß sich trotzdem Grillparzer auffallend häufig in der Stoffwahl mit Hebbel berührt: Gyges und sein Ring, Judith, Herodes und Mariamne, Christus, Spartacus, Esther, Brutus, Marino Falieri. In Kleists Dramen konnte Grillparzer die romantische Herausarbeitung des Pathologischen und die übertriebene „Natürlichkeit" — von anderem, wie auch bei Hebbel, abgesehen — nicht vertragen. Mehrfach erklärte er (zu Foglar und Wartenegg), die Natürlichkeit im Prinzen von Homburg, daß der Held um sein Leben bittet, sei „zum Anspeien" und nur durch das gestörte Traumleben gerechtfertigt. (Eine solche Rechtfertigung bringt übrigens auch Tieck in seinen Kritischen Schriften III, 9 vor. Grillparzer hat sie gelesen.) Dabei hat doch Grillparzer in seiner Kritik der Hekabe des Euripides die feine Erkenntnis aussprechen können: „Das Leben gering zu schätzen, wäre für den Natursinn des Griechen viel zu albern gewesen, als daß er es selbst dem Heroismus verziehen hätte." XVI, 81.

Reformator. Er stand abseits von dem Laufe seiner Zeit glaubte ihr zuzusehen und wurde wider seinen Willen un sein Wissen von ihr mitgetrieben, zu neuen Zielen.

Freilich ist auch so noch das Reich seiner Ästhetik gro genug. Es erstreckte sich, wie gesagt, über die Antike un Moderne, die Griechen, Römer, Engländer, Spanier, Franzosen Italiener. — Was aber unter dem höchsten Gesichtspunkt der ästhetischen Betrachtung wie von selbst seine Einhei fand, das mußte mit spezieller Beziehung auf die dramatisch Gattung oft notwendigerweise zu Widersprüchen verleiten Gerade die Weitherzigkeit, mit der Grillparzers Ästhetik da Klassische und Romantische umschloß, bewirkte den Zwiespal zweier Prinzipien in seiner Dramaturgie, welche sich einerseit durch das griechisch-französische, andererseits durch da spanisch-englische Drama gestalten ließ, während Theorien vo Aristoteles und Corneille, Spinoza, Lessing, Schiller un Goethe bestimmend auf die seinigen wirkten. Als negative Faktor machte vor allem A. W. Schlegel, aber auch Tieck sich geltend, gegen die Grillparzer Seite an Seite mit Schrey vogel kämpfte. Schillers Drama war für die Bildung seine dramaturgischen Anschauungen eigentlich nur insoweit maß gebend, als Grillparzer in ihm den „deutschen Racine" erblickte und seine Gattung, das heroische Trauerspiel, im ganzen al die höchste der tragischen Kunst erkannte.[1]) Aber Schillers höchstes Streben, für das deutsche Drama eine spezifisch deutsche Form zu finden, war ihm fremd.

Was das Charakteristische seiner eigenen Dramaturgie ausmacht, fällt im letzten Grunde wieder mit jener fundamentalen Unterscheidung des Poetischen und Philosophischen, der Kuns und Bildung, der wissenschaftlichen und beschaulichen Welt betrachtung zusammen, wie sie, tief begründet in dem zwie spältigen, aus Verstand und Phantasie nicht eben ganz glücklich gemischten Geiste des Dichters und angeregt und bewußt ge worden durch Schopenhauers Philosophie, unter den ver schiedensten Erscheinungsformen immer wieder in seiner Ästhetik auftaucht. Eine solche Erscheinungsform ist auch de

[1]) XVIII, 51. 53–55. XIII, 172.

ı seiner Dramaturgie deutlich gewordene Konflikt des
Klassischen und Romantischen, wie es der des Naiven und Sentiıentalischen war, dem wir in der Gesamtästhetik Grillparzers
egegneten. Die in dem störenden Zwiespalt seines eigenen
Vesens tief begründete, eminent dichterische Abneigung gegen
lles Logische, wie sie im Kampfe gegen die auf reine Logik
;estellte Philosophie seiner Zeit wuchs und erstarkte und zu
inem charakteristischen, ein romantisches Element seines
Vesens ausmachenden Merkmal seiner Dichterpersönlichkeit
vurde, diese Abneigung, die ihn nicht dazu kommen ließ, die
noderne Idee des Dramas mit solch bewußter Klarheit wie
Iebbel in seinen Dramen zu entwickeln, sie ließ ihn in der
omantischen, d. h. im weitesten Sinne spanisch-englischen
Dichtung, der das Paradoxe, Mannigfaltige, Zufällige, Indiriduelle, Wirklichkeitsfrohe wesentlich ist, das Höchste der
Kunst und das zu seinem eigenen Wesen Stimmende erkennen
ınd als solches lieben. Jede Logik meistert die schon an sich
poetische und daher den würdigsten Gegenstand der Kunst
larstellende Wirklichkeit, denn die Wirklichkeit weiß nichts
von Logik. Die philosophische Seite seines Geistes aber, die
ıier mit seinem reinen, an der klassischen Tradition entwickelten, künstlerischen Formsinn Hand in Hand ging, weswegen ihn auch nach eigener Aussage das Formgeben dem Verstande näher als billig brachte,[1]) wenn er auch den Vorsatz hatte,
der Verstandes- und Meinungspoesie seiner Zeit nicht nachzugeben,
das Bild, die Gestalt, Gefühl und Phantasie festzuhalten und
nur der Unmittelbarkeit der Anschauung zu gehorchen,[2])
mußte auch der starren Folgerichtigkeit, Loslösung vom Individuellen, strengen Einheit der Idee und Form gerecht zu
werden suchen, wie sie zum Wesen der klassischen Dichtung
gehören. — Hatte nun aber die im letzten Grund aus dem
eigenen Zwiespalt erwachsene, durch Schiller und Goethe bewußt gewordene Sehnsucht nach der Einheit der Gegensätze
dazu geführt, diese Einheit von Verstand und Phantasie,
Kunst und Bildung, Poesie und Philosophie, wissenschaftlicher

[1]) XIX, 190.
[2]) XVIII, 160. Tgb. S. 129. Vgl. XVIII, 130.

und beschaulicher Weltbetrachtung mit Hilfe Kants und Spinozas in der Richtigkeit der Empfindung zu erkennen, so suchte er nun auch innerhalb der Dramaturgie nach der Lösung des Konfliktes zwischen dem Klassischen und Romantischen.

Das Charakteristische seiner gesamten Dramaturgie ist der unverkennbare Versuch, das Klassische mit dem Romantischen in einer höheren Einheit zu verschmelzen. Wo ein solches Streben nur als dunkler Drang, nicht zu deutlichem Bewußtsein erhoben, wirksam erschien, mußten manche Widersprüche ungelöst nebeneinander stehen bleiben. Das Schöne wollte sich mit dem Interessanten nicht ganz in Einklang bringen lassen. Das Allgemein-Menschliche und das Ganz-Individuelle, das logische Wie und das poetische Was können nur in einer geahnten Einheit zur Harmonie aufgelöst werden. Im Begriff des Tragischen aber gelingt eine merkwürdige Versöhnung. Das antike Schicksal, das als äußere Notwendigkeit den Menschen ohne Rücksicht seines Charakters in furchtbare Verschuldung zwingt, und das Schicksal der Shakespearischen Tragödie, das in den Charakter des Menschen hineingelegt ist und ihn von innen zu entsetzlichen Verbrechen treibt, beides kommt in Grillparzers Spinozistischer Weltanschauung zusammen, um seine eigene Auffassung des Tragischen zu gestalten, indem es die Form des Kant-Schillerschen Gegensatzes von Natur und Freiheit annimmt: Willensdetermination durch äußere Umstände und innere Affekte, das ist das Schicksal, dem der sittlich freie Mensch unterliegt. —

Hier tritt der für die Entwicklung des modernen Dramas hochbedeutsame Gegensatz zu Hebbel, dem nächsten der großen Dramatiker, hervor: Grillparzer fand das Tragische im Individuum selbst, Hebbel in dem Verhältnis des Individuums zur Idee. —

Der Gegensatz des Antiken und Modernen nahm in Grillparzers Dramaturgie oft die Form des Französischen und Spanischen an, ohne sich doch in seinem Wesen umzugestalten. Soweit der Dichter nun seine dramaturgischen Anschauungen in einen Knotenpunkt, die dramatische Gegenwartsform, zusammenführen konnte, verschmolzen sich ganz von selbst die von dem französischen Drama abgeleiteten Formprinzipien mit

en Lebenselementen, die Lope de Vega ihm gewann. Die anchaulich-sinnliche Lebendigkeit und unmittelbar dramatische tegenwart des Geschehens, wie sie dem romantischen Drama igentümlich ist, soll sich dem wohltätigen Zwange der Eineiten des Ortes und der Zeit fügen, die romantische Mannigıltigkeit der Ereignisse von der französischen Einheit der dee gebändigt werden. Grillparzer selbst sprach es einmal 1842) mit klaren Worten aus: „Die Franzosen bleiben für .ns stete Muster in der Form, im Geiste hingegen die Engänder und Spanier.“ [1]) Romantischer Gehalt in klassischer 'orm also ist das Höchste der tragischen Kunst. —

Was aber der Gestaltung seiner Dramaturgie oft nur als ınbewußter Drang zugrunde lag, das wurde im eigenen Schaffen des Dichters zu bewußtem Zweck. Grillparzer selbst ›ezeichnete es als Ziel seines Strebens, das Leben und die Form so zu vereinen, daß beiden ihr volles Recht geschieht, [2]) lie Darstellungsweise der Alten mit dem Geiste der Neueren .n Einklang zu bringen. [3]) Dieser Versuch charakterisiert denn ıuch mit unverkennbarer Deutlichkeit das Schaffen des Dichters, wenn er auch nicht immer ganz geglückt sein mag und das Leben die Form, der Geist die Darstellung, die Mannigfaltigkeit die Einheit manchmal zu zersprengen droht. Was an Vergleichen von Theorie und Praxis geboten wurde, das zeigte meist völlige Übereinstimmung oder doch den Versuch möglichster Annäherung. —

Das Streben nach der Versöhnung der Gegensätze aber, wie es Grillparzers Dichtung und Ästhetik gestaltete, zeigt uns wieder mit großer Klarheit, in wie engem Zusammenhange doch der Dichter mit seiner Zeit gestanden hat, wie der Geist, der sie beseelte, auch in ihm wirkte und trieb. So heftig er sie bekämpfte, er teilte doch ihr Ringen und ihre Sehnsucht. Euphorion, der dem Bunde Helenas und Fausts entspringt, das ist die Verkörperung jener Sehnsucht, welche

---

[1]) Foglar S. 13. Vgl. XVII, 52. All das widerlegt mit Bezug auf Grillparzer die Behauptung Gustav Freytags, die spanischen und französischen Klassiker seien ohne lebendige Bedeutung für unsere Bühne.

[2]) XVIII, 160.

[3]) XVIII, 161. Vgl. S. 191. XIX, 101.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXX.

„Der arme Heinrich"
in der neueren Dichtung.

Von

Dr. Hermann Tardel.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

„Der arme Heinrich“

in der neueren Dichtung.

Von

Dr. Hermann Tardel.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Inhalt.

Das griechische Altertum besaß in dem „Philoktet“ des Sophokles eine Tragödie des physischen Schmerzes. Ein lauter Aufschrei verkündete den Griechen das Auftreten des Sohnes des Pöas mit dem zerfressenen Fuß. Durch den Biß einer Schlange hatte er eine übelriechende, schmerzhafte Wunde erhalten, und da er durch sein Ächzen die Opferhandlungen der Griechen störte, war er in Lemnos ausgesetzt worden und lebte dort einsam in einer Höhle, wo ihn nach fast zehn Jahren Odysseus und Neoptolemos aufsuchen. Hier liegen bereits die Umrisse der Szene vor, die wir — mutatis mutandis — im dritten Akt von Gerhart Hauptmanns „Armem Heinrich“ wiederfinden. Der antike Dichter scheute sich nicht, im Laufe eines bewegten Zwiegesprächs zwischen dem Einsiedler von Lemnos und den Abgesandten des griechischen Heeres einen Krankheitsanfall Philoktets mit Bluterguß aus der Wunde und folgendem stärkenden Schlummer auf die Bühne zu bringen. Man erinnere sich an diese realistische Ausmalung eines Krankheitsbildes auf offener Szene, um die Darstellung einer noch widerwärtigeren Krankheit, der Lepra, in den Dichtungen vom „Armen Heinrich“ nicht gar zu unerhört zu finden. Das älteste Werk der Weltliteratur, dessen Held ein Opfer dieser Krankheit ist — und auch ein leidender Held kann ein Held sein —, ist das Buch Hiob. Es ist nicht eigentlich eine Dichtung menschlichen Schmerzes, so ergreifend uns auch Hiobs Klagen berühren, der, in der Asche sitzend, die Haut seines schwärenbedeckten Körpers mit Scherben reinigt und an der Gerechtigkeit Gottes verzweifelt; es ist ein philosophisches Lehrgedicht, eine Theodicee, wenn auch von gewaltiger dichterischer Kraft. Fragt man bei dem griechischen und dem alt-

jüdischen Dulder nach der Krankheitsursache und der Möglichkeit der Heilung, so liegt eine Welt gegensätzlicher Auffassung dazwischen. Philoktets Krankheit ist nichts anderes als die natürliche Folge einer körperlichen Infektion, und nur am Schluß wird durch Herakles, den „deus ex machina“ der Tragödie, auf die Heilskraft des Asklepios hingewiesen. Hiobs Aussatz dagegen ist eine „Heimsuchung“ des sonst frommen und gerechten Mannes durch den strengen, prüfenden Gott des Alten Testaments, und noch dazu auf Veranlassung Satans; erst nachdem Hiob sich aller menschlichen Selbstherrlichkeit begeben hat, kann er durch die Gnade der göttlichen Allmacht gesunden. Das Mittelalter setzt in dem rührenden, schlichten Epyllion Hartmanns von Aue, dem „Armen Heinrich“, die Anschauung des Buches Hiobs fort und ergänzt sie. Indem die Krankheit des Ritters nicht nur eine Heimsuchung durch Gott, sondern zugleich eine Strafe für den weltlichen Sinn des Ritters bedeutet, wird versucht, Gott gleichsam wegen seiner übermenschlichen Strenge zu entlasten, und darin gibt sich offenbar der mildere Gottesbegriff des christlichen Mittelalters im Gegensatz zu dem altjüdischen kund. Ein Kunstwerk, das dem Philoktet und dem Hiob an die Seite gestellt werden könnte, bringt das Mittelalter nicht hervor, ebensowenig die Neuzeit. Doch hat sie in Gerhart Hauptmanns dramatischer Erneuerung des „Armen Heinrich“ ein immerhin recht beachtenswertes Werk geschaffen. Dieses vereinigt die antike und die biblisch-mittelalterliche Darstellung in sich, insofern es zugleich ein Drama des körperlich-seelischen Schmerzes und ein Drama der göttlichen Gnade ist. Die Weltanschauung, die uns aus den genannten Werken entgegentritt, ist der adäquate Ausdruck ihrer Entstehungszeit. Da ist die natürlich-logische Auffassung des Philoktet als Abglanz der griechischen Welt in ihrer Blüte, da ist die ausschließliche Betrachtungsart sub specie aeterni im Buch Hiob und bei Hartmann als Ausfluß der jüdisch-christlichen Denkweise. Zu ihnen tritt der unausgeglichene Dualismus bei Hauptmann, ein Abbild der Zerrissenheit der modernen Seele, die sich in stetem Schwanken zwischen natürlicher und übernatürlicher Auffassung auf- und abbewegt. Literarisch betrachtet, steht Hauptmanns „Armer Heinrich“

ıicht isoliert da, sondern bildet den Gipfelpunkt einer längeren Entwicklungsreihe dichterischer Bearbeitungen.[1])

I.

Das Epos Hartmanns von Aue beruht auf dem alten volkstümlichen Aberglauben von der heilenden Kraft des Blutopfers, mit legendarischen und lokalgeschichtlichen Motiven vermischt, doch so, daß das spezifisch Legendarische im Sinn des mittelalterlichen Kirchenglaubens der Dichtung das charakteristische Gepräge gibt. Der schwäbische Ritter Heinrich von Aue entspricht zwar durch seine Herkunft, seine Taten und Tugenden — seine „triuwe“, „zuht“ und „milte“ werden gerühmt — dem weltlichen Ideal des Rittertums, aber er muß auch dem religiös-sittlichen Ideal der Kirche genügen. Er muß eine Probe auf seine Frömmigkeit ablegen, sein „hôher muot“, seine „hôchvart“ müssen gedemütigt, seine Weltfreudigkeit muß unterbunden werden, und deshalb belegt ihn der Herr mit der Krankheit Hiobs. Von einer realistischen Schilderung der „miselsuht“ hält sich Hartmann fern, ganz im Gegensatz zu Konrad von Würzburg, der in seiner Bearbeitung der Freundschaftssage von Amicus und Amelius eine genaue, auf Autopsie beruhende Beschreibung des Aussatzes gibt.[2]) Dafür betont Hartmann mehr die moralische Seite, die in dem plötzlichen Sturz aus der Höhe des Glücks in die Tiefe des Elends liegt, und die seelischen Folgen, die die Krankheit und die Abgeschiedenheit von der Welt bei dem Kranken hervorrufen. Anfangs besitzt Heinrich nicht die Geduld Hiobs im Ertragen des Leidens, sondern Verzweiflung und Lebensüberdruß erfassen ihn. Nachdem er aber bei seinem ersten Aufenthalt in Salerne die Überzeugung von der Unheilbarkeit seines Leidens erlangt hat, tritt die Wandlung zum gottergebenen, der göttlichen

[1]) Die vorliegende Arbeit ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich am 5. Mai 1908 in der „Literarischen Gesellschaft“ in Bremen gehalten habe. — An Literatur ist, abgesehen von einzelnen Rezensionen des Hauptmannschen Dramas, von denen diejenige von Max Lorenz in den Preuß. Jahrb. (Bd. CXI, 1903, S. 166) die vorurteilsfreieste ist, nur der Aufsatz „Zur Geschichte des Armen Heinrich“ von Rich. M. Meyer in der „Zeit“, Bd. XXXV (1903), S. 180—182 zu erwähnen.

[2]) Engelhard, ed. Haupt, 2. A. 1890, v. 5150 f.

Gnade zugänglichen Menschen ein, und diese zeigt sich ihm in der kindlichen Unschuld und Keuschheit des elfjährigen Töchterchens eines seiner Bauern. Was dieses Kind treibt, sich für ihren Herrn zu opfern, ist die Hoffnung auf die himmlische Seligkeit, auf die Freuden des Paradieses, als Entgelt für das elende irdische Dasein, das ihr in den ärmlichen Hütten der Eltern beschieden ist, und das sich vielleicht noch schlimmer gestalten könnte, wenn dem jetzigen guten Herrn ein ungnädiger folgen würde. Von einer wirklichen Liebe für den kranken Herrn kann bei dem Kinde nicht die Rede sein, selbst wenn einige Stellen sich so deuten ließen; auch der moderne Gedanke der Aufopferung der Frau für den geliebten Mann liegt nicht in der Auffassung Hartmanns. Allein eine wirkliche Tötung des Mädchens erfolgt nicht, die Heilung des Kranken geschieht vielmehr durch ein Wunder Gottes. In der genannten Sage von Amicus und Amelius werden tatsächlich dem Aberglauben gemäß zwei Kinder geopfert, und der mit ihrem Blut bestrichene Aussätzige gesundet; die göttliche Wunderkraft wird aber schließlich doch noch in Anspruch genommen, indem Gott die getöteten Kinder ins Leben zurückruft. Der tschechische Dichter Julius Zeyer[1] hat es sich in seiner hyperromantischen Erneuerung der altfranzösischen Fassung dieser Sage nicht nehmen lassen, diese grausige Geschichte mit dem ganzen Aufwand dichterischer Kunstmittel und der Hinzunahme neuer Sagenmotive von dem kranken Amis und den Kindern seines Freundes Amil, Gandelin und Elisena, zu erzählen. Dadurch, daß im „Armen Heinrich" für die Jungfrau der Wille zur Aufopferung und für den Kranken der sittliche Entschluß, das Opfer im entscheidenden Augenblick nicht anzunehmen, genügt, wird der Aberglaube vom Blutopfer in die christlich-ethische Sphäre gehoben und ist in der naiven Gestaltung Hartmanns einer bedeutenden ästhetischen Wirkung fähig.

Während die Legende in der Literatur mannigfache Nachahmungen hervorgerufen hat, scheint sie in der Kunst

[1]) Roman von der treuen Freundschaft der Ritter Amis und Amil. Aus dem Böhmischen übersetzt von Josa Höcker. Slavische Romanbibliothek Bd. 1. Prag (J. Otto) 1904.

nur ganz vereinzelte Spuren hinterlassen zu haben. Ich vermag nur einen neueren Illustrator anzuführen. Im Anschluß an einen knappen Prosatext, der die Legende in der Art der alten Volksbücher unter Wahrung des altertümlichen Stils kurz erzählt, hat der österreichische Maler Josef von Führich (1800—1876), der Illustrator Tiecks und Goethes, sieben Zeichnungen veröffentlicht (Leipzig 1878). Die Auffassung des Stoffes durch Führich ist durch seine oft erwähnte Äußerung, daß alle Kunst katholisch sein müsse, seine Technik durch seine völlige Abhängigkeit von der Nazarenischen Schule — er lernte in Rom unter Overbeck — genügend gekennzeichnet. Seine Art zu sehen und zu zeichnen vermag zwar einen gefühlsmäßigen Eindruck in matten Reflexen wiederzugeben, aber sie ist ohne wirkliche Individualität und scharfe Charakteristik, auch nicht frei von störenden Verzeichnungen. Das erste einleitende Bild zeigt Heinrich auf dem Altan seiner Burg, ein Minnelied zur Laute singend, ein Bild des Glückes und des Wohllebens. Vom Söller sehen wir in den Burghof, wo sich die Knappen in fröhlicher Lust auf ihren Rossen tummeln, und unser Blick schweift über das Burgtor und die Kapelle hinaus in die gesegneten Fluren des schwäbischen Landes. Dann finden wir den „armen" Heinrich im Zimmer des Salerner Arztes, rings von Folianten, Phiolen, Schädeln und Gerippen umgeben, mit weit geöffneter Brust vor dem forschenden Arzt sitzend, der ihm schließlich das einzig mögliche und doch unanwendbare Heilmittel zu verkünden scheint. Wie der enttäuschte, in die Heimat zurückgekehrte Ritter sich in die Einsamkeit des Waldes zurückzieht und hier vor der Tür des „gereutes" von dem Meier, dessen Weib und ihrer kleinen Tochter mit ehrerbietigem Gruß empfangen wird, schildert uns das dritte Bild. Darauf blicken wir in das Innere der Blockhütte, wo der Meier und sein Weib händeringend auf ihren armseligen Strohbetten hocken, indes ihnen das junge Mädchen, die Hände an ihrer Bettstatt gefaltet, unter Tränen mitteilt, daß sie nach Gottes Ratschlag die Arznei sein wolle, die ihren Herrn allein retten könne. Auf der nächsten Zeichnung reiten Heinrich und die Meierstochter, letztere in einer unnatürlichen Haltung auf dem Pferde, zur Fahrt nach Salerne ab und

kommen an einem Muttergottesbilde vorbei, das Isaaks Opferung darstellt und auf die kommenden Ereignisse passend hindeutet. Man vermißt noch vor diesem Bilde eine Szene, wie etwa das Mädchen ergebungsvoll zu den Füßen des Kranken, der sie ja scherzweise sein „klein gemahel" nennt, sitzt und seine Zustimmung zur Reise erfleht. Im sechsten Bilde sehen wir die Jungfrau mit entblößtem Busen auf dem Seziertisch des Arztes liegen, der daneben steht und sein Messer auf einem Wetzstein schleift, während Heinrich von links durch einen Türspalt heimlich hindurchschaut. Paul Thumann hat dieselbe Szene im Anschluß an Chamissos Bearbeitung des Epos (in der Groteschen Ausgabe) mit besserer Gruppierung ausgeführt — der Opfertisch steht gerade vor dem Beschauer, bei Führich rechts seitwärts. Auf dem letzten Bilde Führichs legt der Priester in der heimatlichen Kapelle die Hände des geretteten Heinrich und der Meierstochter auf seiner Stola ineinander. Neuere naturalistische Darstellungen, die als Pendant zu Gerhart Hauptmanns Armen Heinrich gelten könnten, kenne ich nicht. Die „Illustrierte Zeitung" brachte seinerzeit eine realistisch gehaltene Zeichnung zum dritten Akt von Hauptmanns Drama nach der ersten Berliner Aufführung; eine Skizze von Robert Engels in der Hauptmann-Nummer der „Jugend" stellt den armen Heinrich und Ottegebe in verwahrlosten Gewändern und entstelltem Gesichtsausdruck, um einen Baum gruppiert, dar. Ergreifend wirkt die Photographie von Kainz in der Maske des armen Heinrich. Ich verweise noch auf die malerische Behandlung des verwandten Hiobstoffes durch W. Laparra (Pariser Salon 1903, Nr. 1042), dessen Triptychon, in der Technik etwa an Slevogts „Verlorenen Sohn" gemahnend, den mit Schwären behafteten Körper des Aussätzigen in ganz naturalistischer Farbengebung darstellt.

Auf literarischem Gebiet ist die Renaissance der mittelalterlichen Stoffe, der volkstümlichen, der ritterlichen und der geistlich-legendarischen, aufs engste mit dem Auftreten der deutschen Romantik und dem Aufblühen der germanistischen Wissenschaft verknüpft. Hartmanns Epos ist uns erst durch die Ausgaben von Büsching (1810) und die der Brüder Grimm (1815) wieder zugänglich geworden, denen später andere, wie

die von Wackernagel (1855), gefolgt sind. Grimms und Wackernagels gehaltreiche Einleitungen, ihre kulturhistorischen Ausführungen über die Verbreitung des Aussatzes und ihre sagengeschichtlichen Parallelen zum Thema des Blutopfers haben weit über die wissenschaftlichen Kreise hinaus Interesse erweckt. Die romantischen Dichter sind nicht zu einer Behandlung des Stoffes gelangt, so sehr er auch einem Brentano, dem Verfasser der „Romanzen vom Rosenkranz", gelegen hätte. Von Ludwig Uhland, der sich im Jahre 1818 mit der Legende beschäftigte, besitzen wir ein flüchtig niedergeschriebenes dramatisches Fragment von 24 Versen, das den Monolog des Salerner Arztes behandelt.[1]) Aus diesem ist nur bemerkenswert, daß der Arzt seine Bedenken gegen die Tötung des Mädchens durch Berufung auf die hohen Aufgaben der Wissenschaft beschwichtigt:

> Ein Mädchenleben ist ein Sehnsuchtshauch,
> Ein Liebesseufzer. Wärst du besseres auch,
> Doch tödt' ich dich, ich opfre dich in Kraft
> Der göttlichen erhabnen Wissenschaft,
> Die gleich dem Weltgeist schafft, wenn sie zerstört.

Unzugänglich ist mir ein einaktiges Schauspiel „Der arme Heinrich" (1836) von K. Ludw. Kannegießer (1781—1861) geblieben. In diese Zeit fallen die Nachdichtungen von Simrock und Chamisso. Die nächsten Jahrzehnte bieten nach unserer bisherigen Kenntnis keine Bearbeitungen, wie denn die politische Richtung der Zeit und die Literatur des Realismus dem Interesse an der Legende naturgemäß wenig günstig waren. So kommt es, daß einem ausländischen Dichter, dem Amerikaner Longfellow, einem begeisterten Verehrer deutscher Kultur, der Ruhm gebührt, in seiner „Golden Legend" als erster die schwäbische Legende zum Gegenstand einer selbständigen Dichtung gemacht zu haben. Erst in den siebziger Jahren beginnt in Deutschland das Interesse an dem Stoff wieder zu erwachen, in den neunziger Jahren mehren sich die Umdichtungen, und im Jahre 1902 erreicht die Entwicklung des Stoffes in Gerhart Hauptmanns Drama ihren Höhepunkt.

Von den mannigfachen Prosaauflösungen des Hartmann-

---

[1]) Adalb. v. Keller, Uhland als Dramatiker. Stuttgart 1877, S. 407.

schen Epos sei wenigstens die älteste, diejenige von Wilhelm Grimm in der erwähnten Ausgabe des alten Textes, genannt. Grimm hat zu Goethe bekannt, daß er bei der Popularisierung des Gedichts keine alte unverständliche Sprache habe gelten lassen, aber daß er auch nicht die Vorteile aufgeben wollte, die aus der Kenntnis derselben entspringen; und Achim von Arnim hat die Nacherzählung als „sehr sorgsam und nachgiebig" gegen das Original bezeichnet. Sie trifft den Geist und Ton der alten Dichtung sehr gut, wenn auch Ausdrücke wie „Steuer und Bede" besser in erklärender Form gegeben wären. Grimms Prosaübertragung ist neuerdings in den Wiesbadener Volksbüchern (1904, Nr. 51) mit einer Einleitung von Reinhold Steig und im Hamburger Gutenberg-Verlag mit Buchschmuck und einer Titelzeichnung von Ernst Liebermann (1905) wieder herausgegeben worden. Die älteste der stilistischen und metrischen Umgestaltungen Hartmanns ist diejenige von Simrock (1830). Sie ist die konservativste in der Erhaltung des altertümlichen Stils und der kurzen Reimpaare, aber es ist im Grunde nur eine holprige, in Verse gebrachte Interlinearversion, die zwar die Kenntnis des Gedichts vermitteln, aber keinen ästhetischen Eindruck hervorrufen kann. Weit höher steht Chamissos Neubearbeitung in reimlosen fünffüßigen Trochäen (1837, gedruckt 1839), die allerdings die natürliche Frische und einfache Ausdrucksweise des Originals nicht erreicht, aber durch Kürzung der langen Zwiegespräche und moralisierenden Betrachtungen gewinnt. Jener reizend-naive Zug, daß der Ritter durch die Türspalte das Mädchen nackend auf dem Opfertisch liegen sieht und gerade durch den Anblick ihrer jugendlichen Schönheit mitbestimmt wird, von seinem egoistischen Vorhaben abzustehen, ist nach meinem Gefühle zu Unrecht weggelassen, wenn auch durch philosophierende Betrachtungen des Ritters ersetzt worden. Von den späteren Erneuerungen folgt diejenige von Friedrich Koch (Ritterbuch, Halle 1848, I, 285 f.) den Grundsätzen Simrocks und ist ebenso zu beurteilen; dasselbe gilt von den Übertragungen von Hans von Wolzogen (Reclam, Vorrede von 1872) und von G. Bornhak (Leipzig o. J., 1892?). Selbständiger ist die Bearbeitung von Th. Ebner (Bibl. d. Ges.

Lit. Nr. 84), die zur Vermeidung der Eintönigkeit, die das Versmaß des Originals für unseren Geschmack mit sich bringt, sich der kunstvollen Ottaverime bedient. Doch ist dies Metrum wiederum zu gewichtig für ein so einfaches Sujet, so daß die Erzählung manches an Natürlichkeit einbüßt; auch finden sich sprachliche Entgleisungen infolge der größeren Schwierigkeiten des Versmaßes. Stellenweise wird indes ein packender kräftiger Ton angeschlagen, so wenn Heinrich bei der Erkenntnis seiner Unheilbarkeit drohende Flüche gegen Gott und die Menschen ausstößt. Die relativ beste der neueren Umformungen ist diejenige von August Hagedorn (1898), dem Verfasser der Klostermäre „St. Bonifatii". Dadurch, daß der Bearbeiter ein dem Original ähnliches Versmaß, nämlich gereimte vierfüßige Trochäen, verwendet, gelingt es ihm, den Ton schlichter Einfalt zu bewahren; auch die Wiedergabe der religiösen Betrachtungen des Mädchens ist oft recht ansprechend. Der flüssige und glatte Stil erinnert an die Art Rudolf Baumbachs, etwa an die Stilart der „Abenteuer und Schwänke"; nur machen sich zuweilen sprachliche Verstöße störend bemerkbar.[1])

Wenn nun ein so spezifisch mittelalterlicher Stoff, wie es der „Arme Heinrich" ist, in die Empfindungswelt der Dichter unserer Zeit eintritt, so wird er zu den verschiedensten religiös-philosophischen und ästhetischen Bedenken Anlaß geben. Die einen werden sich an dem Unnatürlichen des Wunders, die andern an der Gräßlichkeit der Krankheit stoßen, man wird vermitteln, abschwächen und mildern. Der Form nach ist der Stoff von Haus aus sicher epischer Natur. Wie in der Seele der Meierstochter während der dreijährigen Pflege des Kranken in der vom Weltgetriebe fernen Waldeinsamkeit der Aufopferungsgedanke allmählich heranreift, läßt sich am über-

---

[1]) Zur Förderung der deutschen Sprachstudien in Italien, die eines geschichtlichen Untergrundes nicht entbehren können, hat Aristide Baragiola eine italienische Übersetzung des Armen Heinrich (Il povero Enrico, Straßburg 1881) veröffentlicht, die auf dem Text von Fedor Bech (1873) beruht und die neudeutschen Übertragungen von Simrock und Wolzogen benutzt. Ihres vorwiegend didaktischen Zweckes wegen ist die Übersetzung eine fast buchstäbliche Prosawiedergabe, unter Beibehaltung der Versabteilungen, gelegentlich jedoch, wo das Italienische sich zu sehr gegen die Konstruktion des Mittelhochdeutschen sträubte, mit freierer Darstellung.

zeugendsten in der breiten Fülle epischer Kunst veranschaulichen. Auch die Darstellung des Krankheitsbildes und die Wirkung des göttlichen Wunders wird im Epos leichter gelingen als im Drama. Trotzdem überwiegen auffallenderweise die dramatischen Gestaltungen. Wir betrachten zunächst vor den deutschen Bearbeitungen zwei englische Behandlungen epischer Natur.

II.

Longfellows „Golden Legend" (1851), deren Titel der „Legenda aurea" des Jacobus de Voragine nachgebildet ist, enthält die Erzählung vom Armen Heinrich nur als Rahmenerzählung und schiebt eine Überfülle anderer Stoffe in die ursprüngliche Fabel ein, so daß diese in dem Gesamteindruck zu sehr zurücktritt. In der Legende, die Longfellow aus Mailáths Altdeutschen Gedichten und aus Marbachs Volksbüchern kannte, fesselte ihn vor allem der christlich-ethische Grundgedanke, von dem er sagt: „It exhibits, amid the corruptions of the Middle Ages, the virtue of disinterestedness and self-sacrifice, and the power of Faith, Hope, and Charity, sufficient for all the exigencies of life and death." Diese Idee beherrscht auch die Nachdichtung und muß als Bindeglied für die sehr verschiedenartigen Bestandteile dienen. Longfellow sah das mittelalterliche Kulturleben in der einseitigen, verklärenden Auffassung der deutschen Romantik, deren gelehriger Schüler er während seines längeren Aufenthalts in Deutschland gewesen war. Weit entfernt, eine möglichst objektive Darstellung aller Strömungen des Mittelalters zu bieten, schildert er nur die milderen Sitten jener Zeit, die eben seiner eignen, mehr anempfindenden als selbständigen Natur entsprachen. Was ihn anzog, und was er nicht ohne Erfolg nachzuschaffen vermochte, war der Geist des Christentums in der Form frommer Bußübung, weltflüchtiger Entsagung und sehnsüchtiger Aufopferung für das Wohl der Mitmenschen. Er versteht es, die Einsamkeit des klösterlichen Lebens, die Poesie des Kirchengesangs und des Glockengeläuts, das stille Studieren „an den buochen", die Klügelei scholastischer Spitzfindigkeiten wieder-

zugeben. Aber es fehlt ihm an der Stärke der Empfindung, an der Kraft der Leidenschaft, an Kenntnis der Menschen und der Wirklichkeit, um auch die rauheren Lebensäußerungen des Mittelalters darzustellen. Der Form nach ist die Dichtung entsprechend der vorwiegend episch-lyrischen Anlage Longfellows nicht als eigentliches Drama, sondern mehr als Epos mit dramatischer Formgebung anzusehen. Der Dichter hat es ängstlich vermieden, die Gattung seines Werks durch einen Untertitel zu bestimmen, selbst die sechs Abschnitte, in die es zerfällt, sind nur numeriert und können daher nicht als Akte eines Dramas in dem gewöhnlichen Wortsinn aufgefaßt werden. Die Dichtung beruht auf vielseitigen Studien, sie ist ähnlich wie bei Uhland in dessen mittelalterlichen Sagendichtungen der poetische Abglanz einer eingehenden wissenschaftlichen Beschäftigung. Der größte Teil der Quellen ist literarischer Art. Dazu kommen mehrere in die Dichtung übergegangene persönliche Erinnerungen des Dichters von seinen Reisen in Deutschland, der Schweiz und Italien, die sich aus Samuel Longfellows Biographie, aus des Dichters „Hyperion" und seinem Reiseroman „Outre-Mer, a pilgrimage beyond the sea" haben erklären lassen.[1])

Unter Verwertung mittelalterlicher Vorstellungen schildert der großartig konzipierte, aber in der Ausführung schwache Prolog, wie Luzifer und seine Geister gegen das Straßburger Münster anstürmen, um es zu vernichten, aber von dem Geläute der geweihten Glocken und dem Gesang der Engelsscharen zurückgescheucht werden. Der erste, in Heinrichs Schloß Vautsberg am Rhein spielende Abschnitt steht unter dem deutlichen, auch im Wortlaut wahrnehmbaren Einfluß von Goethes Faust; wie Mephisto in Faustens Studierzimmer erscheint, so kommt bei Longfellow Luzifer in der Verkleidung

[1]) Vergl. Fr. Münzner, Die Quellen zu Longfellows „Golden Legend", in der Festschrift der 44. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig (Teubner) 1897, S. 249—285. Meine Anzeige der Schrift im Literaturblatt f. germ. und rom. Philologie 1898, Nr. 12, Sp. 410 f. ist in dem vorliegenden Abschnitt, teils gekürzt, teils erweitert, wieder verwertet worden. Vgl. ferner Ant. E. Schönbach, Gesammelte Aufsätze zur neueren Literatur. Graz 1900, S. 256 f.

eines Arztes zu dem mit alchimistischen Studien beschäftigten
Heinrich und sucht ihn durch einen Verjüngungstrank aus de
Flasche des Lebens an sich zu fesseln. Heinrich hat indes i
seinem Charakter nichts Faustisches an sich, sondern ist ei
sentimental veranlagter Hypochonder, ein Schwächling, de
einmal hamletähnlich von sich sagt:

> The thought of life that ne'er shall cease
> Has something in it like despair,
> A weight I am too weak to bear.

Über den Grund seines Lebensüberdrusses erfahren wir in de
ganzen Dichtung nichts. Die einzige Stelle, in der die ur
sprüngliche Krankheit durchklingt, ist diese:

> A smouldering, dull, perpetual flame,
> As in a kiln burns in my veins,
> Sending up vapours to the head;
> My heart has become a dull lagoon
> Which a kind of leprosy drinks and drains.

Aus der folgenden Szene, einem Gespräch zwischen dem Tor
wächter Hubert und dem Minnesänger Walter von der Vogel
weide, einem Freunde Heinrichs, ersehen wir, daß Heinrich vo
den Priestern unter Formen, wie sie sonst bei Miselsüchtige
üblich waren, aus der Gemeinschaft der Menschen ausgestoße
worden ist, ohne daß uns die Veranlassung dazu klar wird
Infolgedessen ist auch nicht recht ersichtlich, weshalb sich i
dem folgenden Abschnitt auf der Farm des Meiers Gottlie
im Odenwald dessen Tochter Elsie für ihren Herrn opfern will
Die Szene, wie Elsie nachts am Bett ihrer Eltern klagt, is
nach Hartmann beibehalten und enthält viele schöne Stelle
über ihre kindliche, gläubige Art. Zwei eingeflochtene Er
zählungen, die Legende vom Mönch Felix nach Mailáths Ge
dichten und die von des Sultans Töchterlein nach des Knabe
Wunderhorn, stehen zu dem Gesamtstoff in keiner Beziehung
mehr. Luzifer hat inzwischen die Gestalt eines Priesters an
genommen und sucht Heinrich im Beichtstuhl von seinen Be
denken, das Opfer anzunehmen, abzubringen, um auch de
Mädchens Seele zu gewinnen. Dabei gelingt eine satirische
Tirade Luzifers („Be not alarmed! The Church is kind etc.“)
über die Anpassungskraft der Kirche im Punkt der weltlichen

Moral recht gut. Überblickt man die nächsten drei Abschnitte der Dichtung, so wird klar, weshalb Longfellow Heinrichs wahre Krankheit verheimlicht und ganz ins Seelische verlegt. Da er in den auf der Reise nach Salerne zu passierenden Städten Bilder mittelalterlichen Lebens zu entrollen gedenkt, denen Heinrich und Elsie als Zuschauer beiwohnen sollen, so darf dieser nicht mit einer ansteckenden Krankheit behaftet sein. Dadurch wird aber Elsies für den letzten Teil aufgesparte Aufopferung fast unnötig, und in betreff der psychologischen Entwicklung ihres Wesens hat Anton E. Schönbach mit Recht gesagt: Wie wenig hat ein Dichter den Sinn dieser frommen Legende gefaßt, der dem guten Mädchen erst das bunte Schauspiel der Welt zeigen läßt, bevor er es dem Opfertod vorwirft! In Straßburg wird eine Begegnung Heinrichs mit dem sich zu einem Kreuzzug rüstenden Walter von der Vogelweide eingeschaltet, eine humoristische Straßenpredigt des Mönchs Cuthbert nach dem Muster des Barletta vorgeführt und dann ein Mirakelspiel „The Nativity" inszeniert, wozu die Coventry Plays, ein französisches Mysterium, das Pseudo-Matthäi-Evangelium, das Evangelium Infantium Arabicum und vielleicht die „Kindheit Jesu" des Konrad von Fußesbrunn die einzelnen Situationen liefern. Zur Darstellung des Klosterlebens in Hirschau werden Tritheims Annales Hirsaugienses verwertet. Ein feucht-frohes Gelage der Mönche, bei dem Luzifer in neuer Verwandlung eine packende Schilderung des wilden Treibens der Mönche in Abälards Kloster in St. Gildas de Rhuys entwirft, erinnert wieder in der Anlage an Goethes Faust (Auerbachs Keller). Erwähnt wird auch die Sage von Boos von Waldeck, der dem Rheingrafen dadurch das Dorf Hüffelsheim abgewinnt, daß er einen Kurierstiefel (Longfellow: „a postillon's jackboot") voll Wein austrinkt.[1]) Daran schließen sich Reisestimmungen aus Luzern, wo die verdeckte Reußbrücke mit

---

[1]) Vgl. Grässe, Sagenbuch des preußischen Staates Bd. II, Nr. 123; das Gedicht „Der Trunk aus dem Stiefel" von Gustav Pfarrius in dessen „Das Nahethal in Liedern" 1838; ein anderes Gedicht „Boos von Waldeck" von Fr. Alf. Muth in der Sammlung „Waldblumen. Lieder" Frankfurt a. M. 1872, S. 369 (= Leimbach, Die deutschen Dichter der Neuzeit und Gegenwart, VII, 145).

ihren Totentanzbildern die Bewunderung des Dichters erregt, von der romantischen Teufelsbrücke am St. Gotthard-Paß und vom Mittelländischen Meer bei Genua. In Salerno schließlich wird ein ansprechendes Bild von dem gelehrten, spitzfindigen Treiben der Scholastik entwickelt. In einer kurzen, wenig eindrucksvollen Szene erscheinen hier Heinrich und Elsie vor dem Pater Angelo, unter welcher Maske sich Luzifer, der stete Begleiter des Paares auf der Reise, verbirgt; als Heinrich in das Opferzimmer, in das sich Elsie mit dem Mönch zurückgezogen hat, eindringt, bricht die Szene schnell ab. Erst in der nächsten, wieder im Odenwald spielenden Szene meldet ein Förster den Eltern Elsies die Rettung ihrer Tochter und die Heilung Heinrichs; wir finden dann beide als vermähltes Paar in Vautsberg wieder, wo es sich der Dichter nicht versagen kann, die Sage von Fastrada und Karl dem Großen[1]) als Beispiel treuer Gattenliebe einzuschieben.

Trotz vieler Schönheiten im einzelnen hat die Dichtung, ein Zwitterding zwischen dramatischer und epischer Kunst, den Grundfehler, daß ihr durch Heinrichs verschleiert gehaltene Krankheit der eigentliche Lebensnerv entzogen ist. Auch steht die Unmenge der eingeschobenen Stoffe mit der Haupthandlung in gar zu loser Beziehung, da die Legende eben inhaltlich zu begrenzt ist, um ein ganzes Szenarium mittelalterlicher Kultur daran entwickeln zu können. In Amerika konnte die „Golden Legend“ begreiflicherweise nicht den Erfolg der national-amerikanischen Epen, wie des „Song of Hiawatha“ und der „Evangeline“, erlangen, aber in Deutschland wird man die mehrfach übersetzte Dichtung[2]) immerhin schätzen,

[1]) Vgl. Aretin, Sage von Karl, 1803, S. 89; Gottschalk, Die Sagen und Volksmärchen der Deutschen Halle, 1816 (I, 330 aus der Zeitung für die elegante Welt, 1811); Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 458; v. d. Hagen, Gesamt-Abenteuer, II, 619; G. Paris, Journ. des Savants, 1896, Nov.-Dez. und das dort besprochene Buch von Pauls (Aachen 1895); Teichmann, Neue Beiträge zur Fastradasage, in der Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins Bd. 20 (1899); eine moderne Bearbeitung von Herm. Lingg in der Sammlung „Lyrisches. Neue Gedichte“. Wien o. J., S. 96 Fastradas Ring.

[2]) So zuerst von dem auch als Naturforscher bekannten Österreicher Karl Heinrich Keck (1860), dem Longfellow auf einer seiner Reisen in Stiftersheim einen Dankbesuch abstattete. Eine andere Übertragung rührt von Elise Freifrau von Hohenhausen (2. Aufl. 1882) her.

la in ihr ein gut Teil deutscher Empfindung steckt und so
nanche deutsche Sage darin verwoben ist.

Zu ungefähr gleicher Zeit wie Longfellow beschäftigte
ich der jugendliche Dante Gabriel Rossetti, später einer
ler bekanntesten Vertreter der Präraphaeliten, mit der Legende.
In der Zeit seiner dichterischen Anfänge, um 1846—47, wo er
Bürgers Leonore und einen Teil des Nibelungenliedes in seiner
Muttersprache wiederzugeben versuchte, übertrug er auch Hart-
nanns Epos unter dem Titel „Henry the Leper. A Swabian
Miracle-Rhyme". Obwohl er noch in späteren Jahren nicht un-
zufrieden damit war und eine Veröffentlichung plante, erschien
lie Arbeit doch erst nach seinem Tode.[1]) Schon die Stoffwahl
st sicher bezeichnend für den späteren Schöpfer mystisch-sym-
bolischer Dichtungen und Gemälde, der sich, während Long-
fellow bald von dem eigentlichen Stoff abirrt, ganz in den
Ideengehalt der Legende versenkt und die langen Reden Hein-
richs und der Meierstochter mit ihren Betrachtungen über
Leben und Tod unverkürzt und mit sichtlichem Anteil aus-
führt. Er folgt genau der Vorlage, die er sich in fünf Abschnitte
zerlegt, zuweilen etwas stärker auftragend, so daß beispiels-
weise der Heilswillen Heinrichs entschieden kräftiger zum Aus-
druck kommt, ebenso später die vollzogene Heilung (der Blick
durchs Schlüsselloch fehlt jedoch). Die Sprache ist durchgehends
gehobener, stilisierter und literarischer, aber zu wenig konkret
und lebenswarm, um dauernd fesseln zu können. Als Probe
diene die Charakteristik „Henry's of the Lea". Die einfachen
Worte Hartmanns: „er was ein bluome der jugent, der werlte
fröude ein spiegelglas, stæter triuwe ein adamas, ein ganziu
krône der zuht" heißen bei Rossetti:

> A paragon of all graciousness,
> A blossoming branch of youthfulness,
> A looking-glass to the world around,
> A stainless and priceless diamond,
> Of gallant 'haviour a beautiful wreath,
> A home when the tyrant menaceth,
> A buckler to the breast of his friend,
> And courteous without measure or end.

[1]) Collected Works ed. William M. Rossetti, London 1886, in der Ausgabe 1897, II, 420—460. — Bibliographisch wäre noch eine englische Bearbeitung in der amerikanischen Zeitschrift „The Republican" anzuführen.

III.

Wenn auch der Stoff vorwiegend episch ist, so entbehr
er doch nicht ganz des Dramatischen. Er besitzt bereits zwe
dramatische Höhepunkte: einmal, als das Kind des Meiers i
sich zu dem Entschluß der Hingabe gelangt und dazu die Zu
stimmung der Eltern und Heinrichs erlangt, eine Szene, di
demnach logisch wieder in drei Abschnitte zerfällt; sodan
die entscheidende Szene in Salerno. Diese Handlung verteil
sich auf mindestens drei Schauplätze, Heinrichs Schloß, de
Meiers „gereute“ und das Zimmer des Salerner Arztes. De
erste dramatische Wendepunkt bietet bühnentechnisch kein
Bedenken, der zweite um so mehr. Wird der Zuschauer de
Opferszene nicht sagen, die Rettung des Mädchens sei gan
dem Zufall überlassen, da Heinrichs Dazwischentreten nu
vom richtigen Augenblick abhänge? Auch die äußerlich kaum
sichtbar zu machende Heilung durch das Wunder wird au
der Bühne wenig glaublich erscheinen. Eine andere Frage is
die, wie weit das Häßliche in der Krankheit Heinrichs au
der Bühne darzustellen möglich ist. Der Bucklige, der Er
blindete, der Schwindsüchtige, der Wahnsinnige und der ata
vistisch Belastete sind vielfach auf der Bühne dargestell
worden, der Leprose bezeichnet jedenfalls das äußerste Wagni
dieser Art. Die ältere, am Klassizismus gebildete Ästhetil
wird geneigt sein, die Grenzen für die Verwendung des Krank
haften möglichst eng zu ziehen, weil die Darstellung eine
Krankheitsbildes im Beschauer zu leicht seelisch abstoßen
wirken, ja physischen Ekel erregen kann. Man könnte sicl
dabei sogar auf Goethe berufen, der schon auf Grund de
Lektüre des Epos (das er in Büschings Ausgabe kennen lernte
äußerst absprechend darüber urteilte.[1]) Allein seit auf de

---

[1]) Tag- und Jahreshefte (1811): Den Ekel gegen einen aussätzige
Herrn, für den sich das wackerste Mädchen aufopfert, wird man schwerlic
los; wie denn durchaus ein Jahrhundert, wo die widerwärtigste Krankhe
in einem fort Motive zu leidenschaftlichen Liebes- und Rittertaten reiche
muß, uns mit Abscheu erfüllt. Die dort einem Heroismus zugrunde liegend
schreckliche Krankheit wirkt wenigstens auf mich so gewaltsam, daß ic
mich vom bloßen Berühren eines solchen Buches schon angesteckt glaube.

ichönheitskultus des Klassizismus die Romantik, der Realisnus und der Naturalismus gefolgt sind, werden wir der Dartellung des Häßlichen und Krankhaften weiteren Spielraum u gewähren bereit sein. Schließlich wird es immer auf die rirkliche Ausführung durch die Kraft der dichterischen Beabung ankommen. Auch ist die Empfindlichkeit des Indiviluums gegen das Häßliche doch verschieden und das Geamtempfinden der Zuschauer wird zu verschiedenen Zeiten rerschieden sein. Früher hätte das Publikum Hauptmanns Armen Heinrich sicher nicht ertragen, während es sich heutigenags leidlich damit abfindet. Auf alle Fälle sieht man, welche großen Hemmnisse der dramatischen Gestaltung des Stoffes ntgegenstehen, und trotzdem ist sie wiederholt versucht worden.

Was die Dramatiker und indirekt auch die Epiker zur Beschäftigung mit der Legende reizte, ist wohl in erster Linie ler darin ausgesprochene Erlösungsgedanke gewesen. Während noch Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik die Aufopferungsidee des Armen Heinrich als „barbarisch“, weil vernunftwidrig bezeichnete, obwohl er die verwandte Iphigeniensage und Goethes Behandlung nicht zu umgehen vermochte, ist gerade dieses Motiv unter dem Einfluß der Christus-Idee und der christlichen Ethik der Hauptanziehungspunkt für die modernen Bearbeiter der Legende geworden. Das Trachten, sich im Bewußtsein der eigenen Schwäche, Schuld und Sünde zu einem reineren und höheren Leben zu erheben, hatte bereits in Dichtung und Kunst vielfach die Form angenommen, daß der zweifelnde, kranke oder schuldbeladene Mann durch die hingebende Liebe eines Weibes gerettet wird. Dieser Erlösungsgedanke, der in seinen Hauptetappen von Goethes Faust über Hebbel zu Richard Wagners Dramen führt, wurde bewußt oder unbewußt in den Armen Heinrich-Stoff hineingelegt, obwohl er in dieser Form dem Hartmannschen Epos fremd ist. Dadurch war die Möglichkeit gegeben, das dem modernen Geist so wenig zusagende Heilungswunder nicht in seiner wirklichen Bedeutung aufzufassen, sondern es abschwächend in symbolischem Sinne zu deuten. Damit ergab sich eine Parallele zu dem Gralswunder im „Parsifal“. Für die allerneuste Zeit

mag eine Annäherung an Maeterlincks „Monna Vanna“ und Paul Heyses „Maria von Magdala“ (IV. Akt) hinzukommen, welch beide Dramen auf dem Erlösungsthema beruhen.

Im ganzen liegen, von Kannegießer abgesehen, nicht weniger als neun dramatische Gestaltungen des Stoffes vor, dazu kommen ein Operntext und Fitgers die Legende als sekundäres Motiv verwendendes Drama „San Marcos Tochter“. Ungedruckt ist der Arme Heinrich eines Wiener Dichters Gustav Gugitz.[1])

Die sich stofflich am meisten von der Legende entfernende Bearbeitung ist das vieraktige, der Ebner-Eschenbach gewidmete Schauspiel „Heinrich von der Aue“ (1874; Reclam Nr. 570) des österreichischen Dichters Josef Weilen (1830—89). Die ethische, im Sinne der Legende gehaltene Grundrichtung des Stückes wird durch ein ansprechendes Motto aus den Sprüchen Salomonis angedeutet: Wie Feuer Silber, wie die Flamme Gold, so prüft der Herr das Herz der Menschenkinder. Das Übel, das dem besitzesstolzen, freigebigen Ritter auferlegt wird, ist nicht die Miselsucht, sondern plötzliche Erblindung, und es waren natürlich ästhetische Gründe, die den Dichter, einen Epigonen des Klassizismus, bestimmten, eine weniger aufregende, bühnenfähigere Krankheit zu wählen. Die Erblindung ist nicht die Folge einer physischen Verletzung wie etwa bei der Blendung Kents, sondern weniger wahrscheinlich die Folge einer übergroßen Gemütserregung. Dazu bedient sich der Dichter des Motivs der feindlichen Brüder, die sich hier um den Besitz der Burg Aue streiten. Dem edlen, aber verschwenderischen erstgeborenen Heinrich stellt er in Hadmar einen verschlagenen jüngeren Stiefbruder gegenüber, der

[1]) Nach einer freundlichen Mitteilung Anton Bettelheims. — Das ungedruckte, im März 1902 in Nürnberg aufgeführte Märchendrama „Der arme Heinrich“ des Schauspielers Ludwig Heller hängt nach der Angabe des Lit. Echos (IV, Sp. 1072) nur sehr lose mit der Legende zusammen. — Der von Jellinek (Lit. Echo, V, Sp. 1371) genannte „Arme Heinrich“ von Franz Bonn in dessen „Theaterstücken für die Jugend“ (München o. J., Vorrede von 1880) ist ein zweiaktiges komisches Singspiel über einen ganz anderen Stoff. — Ob das in dem Deutschen Anonymen-Lexikon von Holzmann und Bohatta (II, 273) genannte Buch „Der arme Heinrich oder die Pilgerhütte am Weißenstein“ hierher gehört, weiß ich nicht.

leinrich aus der Burg vertreibt und seine Erblindung veranlaßt (I. und II. Akt). Der nächste Akt bringt die Wiedereinsetzung Heinrichs als Burgherrn, der vierte die Befreiung on dem physischen Übel im Sinne der Legende, aber mit inigen nötigen Abweichungen, und am Schluß die Vermählung iit der Meierstochter. Für das Ganze wird ein geschichtlicher lintergrund, die Zeit kurz vor dem Ende des Interregnums 1273), festgelegt.

Heinrich von Aue erscheint im ersten Akt als ein Ausund der echt mittelalterlichen „milte", trotz der Abmahnungen eines alten Schloßvogts und der Warnungen seines früheren Erziehers, des kräuterkundigen Klausners Hieronymus, der ereits eine Vorstufe zu Hauptmanns Pater Benedikt bildet. Als zwischen den Anhängern der beiden Kronprätendenten, Richards von Cornwall und Alfons' von Castilien, während ines fröhlichen Pfingstfestes auf Schloß Aue ein Streit ausbricht, tritt Heinrich vermittelnd dazwischen und führt die Ritter zum Turnier ab. Nachdem inzwischen Hadmar vergeblich versucht hat, den treuen Schloßvogt auf seine Seite zu ziehen, verliest ein Herold vor den vom Kampfspiel Zurückgekehrten ein Edikt Richards, das Heinrich wegen leichtsinniger Verschwendung seines Erbes und wegen Felonie, da er den Anhängern Alfons' von Castilien Aufnahme gewährt habe, seines Erbes verlustig erklärt. Als Hadmar zugestehen muß, diesen Erlaß bewirkt zu haben, will Heinrich zornentbrannt mit dem Schwert auf ihn losstürzen, erblindet jedoch plötzlich, ein trotz mehrerer vorhergehender Hinweise wenig natürlicher Vorgang. Im zweiten Akt, in dem viel geredet und wenig gehandelt wird, sucht Hadmar als jetziger Besitzer der Burg durch eine ausführliche Darstellung der Vorgeschichte des Erbstreites sein Verhalten zu rechtfertigen. Heinrich aber brandmarkt ihn als bübischen Verräter, die Ritter teilen sich in zwei Parteien, Heinrich beharrt trotz seiner Erkrankung, und obwohl sich Hieronymus merkwürdigerweise von ihm lossagt, darauf, sein Recht mit Waffengewalt durchzusetzen. Die Nachricht von dem Tode Richards von England (III. Akt, 1. Szene) ist gleichbedeutend mit einer Nichtigkeitserklärung der Ansprüche Hadmars auf die Besitzungen Heinrichs, dessen

Parteigänger die Burg zu umzingeln versuchen. Heinrich selb
hat nach seiner Verbannung bei dem Bauern Konrad, in desse
Hütte der zweite Auftritt dieses Aktes spielt, gastliche Au
nahme gefunden und wird von dessen Tochter Elsbeth, di
viele Züge des Käthchens von Heilbronn besitzt, gepfleg
Wenn sie die Hufschläge von Heinrichs Roß, zu der Zeit, al
er noch gesund war, vernahm, stürzte sie erregt vor die Hau
tür, eine verloren gegangene Feder seines Baretts hütet si
wie ein teures Kleinod. Sie ist ganz verschüchtert, als de
Vater sie zum erstenmal mit auf die Burg nimmt, um Be
freiung von der Hörigkeit zu erbitten. Als Heinrich den Zin
erläßt und ihn für ihre künftige Aussteuer bestimmt, stürz
sie, seine Hand küssend, zu seinen Füßen:

Ich
Bin eine arme Magd, du aber stehst
Vor mir: ein Gott, voll Hoheit, Glanz und Gnaden,
Dem man wohl bittend naht, doch dem man nichts
Vermag zu bieten. Aber Herr, wenn je
Zu vollem Glück dir etwas fehlte, wär's auch
Nur stäubchenschwer auf deines Glückes Wage,
Und ich könnt' mit dem Leben dir's erkaufen,
Ein leiser Wink der Hand, und wie die Ähre
Zur Erde gleitet bei der Sense Schnitt,
So lege ich mein Leben dir zu Füßen,
Mein edler, hoher — mein erlauchter Herr!

Als Hieronymus sich weigert, seine Heilkunst an den
kranken Augen Heinrichs zu erproben, da erbietet sie sich,
auf die steilsten Felsenklippen mit nackten Füßen zu klettern,
um ein linderndes Kraut herbeizuschaffen; sie ist bereit, mit
ihren reinen Jungfrauenhänden den wundertätigen Tau des
Farrenkrauts in der Johannisnacht für ihren Herrn zu sammeln. Den enterbten Herrn pflegt sie mit solcher Hingabe,
daß sie selbst erkrankt und die Vorwürfe ihrer Eltern erfährt,
und da alle Mittel ihres kindlichen Aberglaubens bei dem
Kranken versagen, so verfällt sie in Todesahnungen. Ergebungsvoll erträgt sie die launischen Stimmungen ihres Herrn, der
ihr bald das Haar streichelt und sie seine liebe, kleine Frau
nennt, bald aber barsch von sich stößt. Als sie zufällig aus
dem Munde ihres Vaters die Klugheit der Salerner Ärzte

rühmen hört, ist sie entschlossen, dorthin zu reisen, um das Heilmittel zu erlangen. Indes wird um den Besitz der Burg heiß gekämpft. In einer kurzen, schönen Szene schildert Weilen, wie Heinrich mit dem feineren Gehör des Blinden das nahende Kampfgetöse vernimmt und trotz seiner körperlichen Ohnmacht sehnsüchtig ein Roß verlangt. Schließlich wird Hadmar besiegt, gefesselt und Heinrich wieder Herr der Burg. Nach all diesen Kämpfen kommt erst im vierten Akt das Thema der Legende wieder zum Durchbruch. So poetisch und natürlich die bisherigen Elsbethszenen auch waren, die Opferszene ist eine matte und unerquickliche Abschwächung. Nachdem Konrad Heinrich wegen des rätselhaften Verschwindens des Kindes Vorwürfe gemacht hat, erscheint sie wieder, erzählt von ihrer Wanderung nach Italien und überreicht dem Hieronymus auf einem Blatt das Salerner Heilsrezept, wonach die Augen des Blinden, mit dem Herzblut einer reinen Jungfrau bestrichen, sehend würden. Nach langem Schwanken nimmt Heinrich das Anerbieten an, ermannt sich aber wieder und erhält im Augenblick der Selbstüberwindung das Augenlicht wieder. Da im übrigen Drama alles auf dem Boden der Wirklichkeit steht, so erscheint die übernatürliche Heilung, von wieviel Poesie sie auch umwoben ist, doch als etwas Fremdes. Die historische Ausweitung des Stoffes, der Kampf der beiden Brüder, ist im allgemeinen besser gelungen. Die Darstellung des leidenden Heinrich hält sich in sehr idealen Grenzen, ein Vergleich mit der viel realistischeren und eindringlicheren Schilderung des Blinden bei modernen Dichtern, etwa bei Maeterlinck, ist nicht angebracht. Der pathetische, von Schiller beeinflußte Stil ist recht poetisch und schwungvoll, die Behandlung der Jamben flüssig und gewandt.

Von der Mehrzahl der durch engeren Anschluß an Hartmann gekennzeichneten Dramen ist zunächst der „Arme Heinrich“ einer Anonyma von 1861[1]) zu nennen, einer von

---

[1]) Der Titel lautet: Der arme Heinrich. Ein Drama, bearbeitet nach der poetischen Erzählung gleiches Namens von Hartmann von Aue, von der Verfasserin der „Johanna oder der Lebensweg einer Verlassenen“. Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Hamburg (F. H. Nestler und Melle) 1861. — Dies Drama und ebenso dasjenige von Hans Erdmann (Käthe

ihrem Talent bescheiden denkenden Dichterin, die wie Longfellow den Sieg der reinen, frommen, opferfreudigen Liebe über die Macht der Selbstsucht versinnbildlichen will. Ein schlichter naiver Ton zeichnet die Schilderung der Meiersleute und ihrer Tochter Agneta, eines „blassen Blümchens“ von sechzehn Lenzen, aus, aber bei der Darstellung der Krankheit Heinrichs und der Opferbereitschaft des Kindes versagt die Begabung der Verfasserin, wenn auch eine gewisse dramatische Erfindungskunst nicht geleugnet werden soll. Zur Belebung der Handlung schafft sie eine neue Gestalt, den gewissenlosen Abenteurer Guy von Chaulis, den Famulus des im Ruf eines geschickten Arztes stehenden Bischofs Matthäus von Salerno. Guy erscheint im ersten Akt in der Meierei Eberhards, dem Aufenthalt Heinrichs nach seiner ersten italienischen Reise, übermittelt die Segenswünsche seines Meisters und bestimmt den noch schwankenden Heinrich zum Aufbruch nach Salerno mit Agneta. Der Anblick des deutschen Mädchens hat in Guy eine heiße Liebe erzeugt. Bevor sie in Salerno (II. Akt) dem bischöflichen Arzt ihre Todesbereitschaft bekennt, muß sie sich der stürmischen Werbungen Guys erwehren, und als sie das Opfergemach betritt, naht er sich ihr noch einmal als Versucher. Aus Haß über die erlittene Abweisung bemüht sich Guy, den Bischof zu bestimmen, ihm als dem Jüngeren und Mutigeren den Todesstoß in das Herz des Mädchens zu überlassen, aber ohne Erfolg. Als er dann mit begehrlichen Blicken durch den Türspalt sieht, mit höhnischen Reden Heinrich seine Liebe zu Agneta gesteht und ihn bei der Hinderung des Opfers zurückdrängt, ermannt sich Heinrich, tötet ihn und trägt Agneta aus dem Nebengemach heraus; der Bischof rät zu eiliger Flucht. Im dritten Akt erfahren wir aus dem Gespräch Heinrichs mit dem Pater Ägidius seine Heilung; da sonst nur noch Agnetas Wiedersehen mit ihren Eltern und ihre Vermählung mit Heinrich vorgeführt wird, fehlt es dem ganzen Akt an dem dramatischen Angelpunkt.

Becher) wurde mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Herrmann, des Verwalters der Bibliothek deutscher Privat- und Manuskriptdrucke in Berlin zugänglich gemacht.

Mit tiefer Religiosität und orthodoxen Anschauungen, wie sie dem mittelalterlichen Epos am meisten konform sind, ist eine andere Dichterin Betty Fischer (geb. 1829 in Bremen, Pseudonym E. Rutenberg) in dem anonym erschienenen dramatischen Gedicht „Verwundet und geheilt“ (1881) an den Stoff herangetreten. Nach einem einleitenden Sonett glaubt die Dichterin in dem allerdings etwas altmodischen Stoff einen seltenen Diamanten gefunden zu haben, den aufs neue zu schleifen sie sich nicht enthalten kann, obwohl sie sonst nach eigenem Geständnis nur für den Hausgebrauch dichtet. Nachdem der erste Akt eine höchst merkwürdige Motivierung für Heinrichs Krankheit gebracht hat, schildert der nächste den leidenden Helden, der dritte die Opferbereitschaft der Meierstochter Else, der vierte die Szene in Salerno und der letzte die Heimkehr und Hochzeit. Heinrich glaubt sich von Hildegard, der Tochter des Herzogs Berthold von Zähringen, betrogen, weil diese nach einem Heinrich nur sehr zögernd gegebenen Jawort ihre Liebe plötzlich seinem Freunde und Dienstmannen Gottfried zuwendet. Ob dieser verschmähten Liebe zieht sich Heinrich die entsetzliche Krankheit zu, eine Begründung, die künstlerisch doppelt unwahr ist, weil sie physisch unmöglich ist. Allerdings nennt die zartbesaitete Dichterin das Siechtum nie mit dem richtigen Namen, obwohl nach den späteren Geschehnissen in Salerno nur die Krankheit des Originals gemeint sein kann. Die als fünfzehnjähriges Kind gedachte Else sucht ihre Eltern und Heinrich mit etwa denselben Gründen wie im Epos zur Reise nach Salerno zu bestimmen, sie vermag zwar Worte des Glaubens zu stammeln, aber nur geringe dichterische und gar keine dramatische Wirkung zu erzielen. Ganz verfehlt ist der Versuch von Elses Bruder, ihr ein Betäubungsmittel beizubringen, um ihre Opferung zu verhindern. Der Salerner Arzt Anselmo erzählt als Beweis seiner Wundermacht die Geschichte von Engelhard und Engeltrut nach Konrad von Würzburg, wobei der Aussatz als Raserei gefaßt wird. Die Genesung Heinrichs nach Hinderung des Opfers erfahren wir sogleich durch einen langen Monolog. In dem letzten, sehr breit ausgeführten Akt kommt Heinrich mit Else gerade am Hochzeitstage Hildegards und

Gottfrieds zurück und gibt sich, da er noch in Siechentracht ist, durch einen Freundesbecher nach dem Typus der deutschen Heimkehrsagen zu erkennen. Interessant ist, daß die Dichterin in Elses Charakter zuletzt noch etwas irdische Minne einfließen läßt, was vorher sorgfältig vermieden wurde. So edel auch die Absicht der Dichterin war, ihr schwächliches Angreifen der Motive und ihr meistens matter, wenn auch wortreicher und fließender Plauderton hindern sie, uns die Legende wirklich näher zu bringen.

Die drei nun zu betrachtenden Dramen behalten die Krankheit des Aussatzes unbedenklich bei, fassen dieselbe aber nicht bloß als eine göttliche Versuchung oder Strafe auf, sondern stellen sie als die natürliche Folge einer Ansteckung und zugleich als Strafe für eine vom Helden begangene frevelhafte Handlung hin. Sie geben also eine medizinische Motivierung und suchen so etwas von tragischer Schuld einzuführen.

Die als Volksschauspiele bezeichneten Dramen von Pöhnl und Schultes führen uns zu den viel umstrittenen, mit viel Begeisterung unternommenen und leider oft mißglückten Versuchen zur Schaffung einer Volksbühne.

Der dem Münchener Intendanten v. Perfall gewidmete „Arme Heinrich" von Hans Pöhnl (1887) ist trotz guter Ansätze in der Komposition wegen mangelnder Gestaltungskraft mißlungen. Es ist kaum eine Seite, in der nicht eine ästhetische Geschmacklosigkeit, stilistische Fehler, metrische Ungenauigkeiten oder schlimme sprachliche Neubildungen störten. Das an sich berechtigte und für den besonderen Zweck durchaus angebrachte Bestreben, eine kernige, gesunde, volkstümliche Sprache anzuwenden, hat den Verfasser oft zu dem Gegenteil, einer unnatürlichen, geschraubten Manier geführt; seine gereimten Knittelverse sind steif und ungelenk. Das Vorspiel verwendet das Motiv von Uhlands „Glück von Edenhall". Der Gaugraf Heinrich von Aue hält, stolz auf sein Glück, sein Erbe und auf den Glückspokal, den eine Fee einst seinem Urahnen geschenkt hat, ein Festmahl ab, zu dem sich ein unbekannter Pilgrim hinzudrängt. Dieser erscheint anfangs als lustiger Spötter in der Art des Schillerschen Kapuziners, wächst sich dann zum Dämon aus und stößt mit Heinrich auf

as Wohl seines Hauses an, wobei der Glückspokal zerbricht nd Heinrich den Ansteckungskeim der Plage Hiobs in sich ufnimmt, denn jener Pilger war seit sieben Jahren damit beaftet. Die Pointe der Szene wäre mehr zur Geltung gecommen, wenn Heinrich selbst mit frevelhaftem Übermut das Geschick herausgefordert und sein eigener Zerstörer gewesen wäre. Jeder der folgenden Akte gibt auf dem Hintergrunde iner volkstümlichen Milieuskizze einen Abschnitt der Legende, vobei ernste und derbkomische Auftritte kraß nebeneinander rscheinen. Nachdem der todkranke Heinrich seine Güter inter die habgierigen Verwandten verteilt hat, wird eine bei lem Ernst der Situation doch zu tölpelhafte Rüpelszene eingeschaltet, in der sich Kühnrat und Crispin um die Hand von Heinrichs Muhme Sabine bewerben. Dann wird Heinrich unter Verwertung mittelalterlicher Sitten, wie sie in den Einleitungen Grimms und Wackernagels geschildert sind, aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestoßen, indem er, mit einem schwarzen Schleier umhüllt, vom Priester wie ein Toter mit Erde bestreut und aus der Burg ausgewiesen wird. Der zweite Akt bietet eine breite folkloristische Szene, eine Fastnachtsfeier mit üblichen Stechpalmreisern und Königskuchen im Hause des Meiers Gumprecht. Hier erscheint der arme Heinrich, sich mit der Klapper der Miselsüchtigen ankündigend, und erzählt in Gegenwart der Meierstochter Hadwig von seiner Reise nach Salerno und dem einzigen Mittel seiner Rettung. Da Hadwig beim Essen des Kuchens „Bohnenkönigin“ geworden ist und einen Wunsch frei hat, so bittet sie ohne viel Umstände den Vater, ihr Leben für den Herrn hingeben zu dürfen. Im nächsten Akt tritt Heinrich nur auf, um die Opferbereitschaft des Mädchens abzuwehren, das nach einigen visionären Verzückungen ihren Willen erreicht; im übrigen ist das Hauptinteresse des Dichters auf etliche Clownsszenen gerichtet. Die Opferszene des vierten Akts in dem mit den Requisiten aus Fausts Studierzimmer ausgestatteten Gemach des Salerner Arztes folgt der Darstellung Hartmanns auch darin, daß Heinrich durch einen Türspalt zusieht und durch den Anblick des entblößten Körpers der Jungfrau zur Umkehr bestimmt wird. Der Arzt Amos ist als skurriler Pedant gefaßt, der die Szene mit einem tiefsinnig-

unsinnigen Monolog eröffnet und den ganzen Auftritt mit „spitzfindigem Lächeln und wohlwollendster Heiterkeit" begleitet. Nichts ist für die Banausität des Verfassers bezeichnender als die Motivierung, daß Heinrich als sichtbares Zeichen seiner Genesung — dreimal niesen muß. Die Vermählung in der Heimat wird im Schlußakt als Volksfest geschildert. Wenn auch einige der volkstümlichen Szenen in der Konzeption geglückt sind, so unterdrücken sie doch in ihrer unreifen Ausführung die eigentliche Haupthandlung.

Mit größerer Begabung und größerer Bühnenkenntnis ist der frühere Schauspieler und langjährige Leiter mehrerer Bühnen Carl Schultes in seinem deutschen Volksschauspiel vom „Armen Heinrich" (1894) an die Dramatisierung des Stoffes herangetreten. Sein Streben ist ganz auf das Dramatische gerichtet, Handlung und nur Handlung ist sein Ziel. Indem er Heinrich eine standesgleiche, im Charakter von der Meierstochter ganz verschiedene Frauengestalt, Renata von Tarent, gegenüberstellt, schafft er eine weit ausgesponnene Nebenhandlung, und diese Renata-Handlung beeinträchtigt im III. und IV. Akt die eigentliche Heinrich-Handlung. Die Charakteristik ist durchgehends nicht tief, ein Mangel, der bei den Hauptfiguren mehr hervortritt als bei den Nebengestalten. Die Knittelverse sind flotter und gewandter als bei Pöhnl, aber auch nicht einwandsfrei. Der Heinrich des ersten Akts ist ein energischer, aber hochfahrender und trotzköpfiger Mann, wie etwa der Sigismund in Calderons „Das Leben, ein Traum" oder wie der Held in den Dramen von Robert dem Teufel. Als der Bauer Hanfried bei Kaiser Heinrich VI., der sich gerade auf der Rückkehr von der Kaiserkrönung in Rom eines Unfalls wegen auf Heinrichs Burg in Überlingen am Bodensee aufhält, eine Klage wegen des Besitzrechtes an einem wildreichen Walde vorbringt, verteidigt Heinrich seine angeblichen früheren Ansprüche. Der Kaiser gibt dem Bauern recht und verläßt eiligst das Schloß, als Heinrich trotzdem droht, den Bauer beim Betreten des Waldes niederzuschießen. Heinrich ergibt sich darauf dem Trunk und dem Becherspiel. Ein anwesender ritterlicher Minnesänger, der Triesdorfer (es wird das Triesdorf bei Ansbach, dem

Geburtsort des Dichters, sein) versucht durch den Vortrag der alten Märe von Kaiser Rotbart und seinem Hündlein „Gewissen" einen bessernden Einfluß auf ihn zu erzielen. Die Vorwürfe seiner Mutter weist Heinrich höhnisch ab, so daß diese ihn, wie in den Robertdramen, verläßt. Als er beim Spiel mit dem Triesdorfer in Streit gerät, verwundet ihn dieser, das Gesinde beginnt im Hause zu plündern, und in dem allgemeinen Wirrwarr stürzt ein bekannter Aussätziger der Gegend, der „Überlinger Hans", herein, der durch Berührung der Hände des Kaisers zu gesunden hoffte. Während Heinrich einen Knappen zum Verbinden der Wunde heranruft, nähert sich der Aussätzige und legt ein Stück seines Kragens über die Wunde, wird aber von Heinrich, als dieser ihn erkennt, erstochen — das ist eine entschieden besser motivierte Darstellung als die Pilgrimszene bei Pöhnl. Aus einem Gespräch Hanfrieds und seines Sohnes erfahren wir im nächsten Akt Heinrichs Erkrankung an der „Malezei" und seinen Aufenthalt in der Höhle des Überlinger Hans. Heinrich ist zwar leprakrank, aber der Dichter läßt aus zarter Rücksicht auf sein Publikum das Gesicht davon verschont bleiben. Der Held, der im ersten Akt noch einiges Interesse einzuflößen vermochte, wird nun weniger sympathisch, da der Egoismus des nur auf seine Heilung bedachten Kranken stark hervortritt. Der Knappe Griesebart bringt seinem Herrn auf der Gabel eines Zweiges einen Brief der Renata von Tarent mit der Mitteilung des Heilmittels der Salerner Ärzte und dem Zusatz, man möge nach einer Bauernmagd forschen, an deren unbedeutendem Leben nichts gelegen sei, eine Standesmoral, die sich Heinrich mit den Worten zu eigen macht:

> Wenn gar sich frei ein nied'res Sein
> Hergibt, den Hohen von der Pein
> Zu lösen, kann kein Mensch das tadeln,
> Da es sich durch das Opfer nur wird adeln!

Mit heuchlerischer Verstellung sucht er die Tochter Hanfrieds, Maria, die ihm mitleidig Speisen in die Höhle bringt, für sich zu gewinnen; ja er geht so weit, als Maria durch die Einwendungen ihres Vaters in ihrer Opferbereitschaft schwankend wird, die italienische Renata, an deren Egoismus er nicht

zweifeln kann, gegen die reine Liebe der Maria auszuspielen, eine Szene, die hier weit peinlicher berührt als eine ähnliche bei Ricarda Huch. Das Peinliche wird auch dadurch nicht gehoben, daß Heinrichs Mutter die selbstischen Absichten ihres Sohnes und seine Liebe zu Renata enthüllt. Die Mischung irdischer und himmlischer Liebe in Maria versucht der Dichter zwar zu schildern, aber mit unzulänglicher Kraft. Im dritten Akt werden zunächst Renata und der Arzt Simon von Crema nicht ohne Geschick charakterisiert. Jene, eine heißblütige, intrigante Italienerin, eine Gestalt wie die Adelheid im „Götz", weilt in Salerno, weil sie den deutschen Kaiserhof wegen einer ihr von der Kaiserin Konstantia zugefügten Beleidigung verlassen hat. Simon erscheint, ähnlich wie später der Palämon Fitgers, als ein aufgeklärter weltmännischer Gelehrter, der an das Märlein vom Blutopfer selbst nicht glaubt. Er ist zuerst von Rachegefühl gegen Heinrich erfüllt, weil dessen Vater bei der Einnahme Cremas seine Eltern und Geschwister hat niedermetzeln lassen, wird dann aber durch das reine märtyrerhafte Wesen Marias besänftigt. Daß die folgende Opferszene auf dem Höhepunkt des dritten Aktes liegt, ist entschieden ein Vorteil, allein sie ist in zu dürftiger Prosa geschrieben, um einen größeren Eindruck zu erzielen. Als Maria zum Entkleiden ins Nebengemach getreten ist und Heinrich sie hinter dem Vorhang erblickt, hindert er die Tötung mit den Worten: „Haltet ein! Gottes Fluch auf Euch, wenn Ihr sein herrlichstes Meisterwerk zerstört!" Mit der Klage Marias, jetzt nicht mehr für ihn sterben zu können, bricht der Akt schnell ab, ohne daß wir über Heinrichs Heilung etwas erfahren, da sich der Dichter nicht ohne Grund scheut, das Wunder selbst auf die Bühne zu bringen. Wenn Max Kempff[1]) diesen Akt als ein „Meisterwerk schlechthin" bezeichnet, so liegt eine große Überschätzung des Dichters vor und zeigt nebenbei, zu welchen verfehlten Urteilen die blinde Gegnerschaft gegen Hauptmann führt. Der vierte Akt soll Heinrichs Charakterwandlung zum moralisch Gebesserten schildern, ohne daß er schon das Bewußtsein seiner Genesung hat. Er bestimmt die

[1]) Gegenwart 1903, S. 139.

eine Hälfte seines Vermögens für die Stadt Crema, die andere für Maria und sagt sich vor allem von Renata los, die ihn aus Selbstsucht zu dem anscheinend nutzlosen Opferungsversuch der Bauerndirne angestachelt hatte. Aber nicht nur das, er beleidigt sie sogar, indem er sie, merkwürdig genug, als „unrein“ bezeichnet und dadurch ihre Rache hervorruft, die nun die zweite Hälfte des Aktes ausfüllt. Renata inszeniert mit Hilfe des schurkenhaften Verticelli, des Besitzers der Herberge, wo Heinrich abgestiegen war, eine echt italienische Dolchstecherei. Heinrich erhält von ihm einen nicht tödlichen Stich in den Rücken und einen dito von Renata in die Brust, diese sucht die gefesselte Maria höchsteigenhändig ins Wasser zu ziehen, bis schließlich beide durch Griesebart und Simon befreit werden. Erst im letzten Akt berichtet Heinrich bei seiner Landung auf der Insel Reichenau vor dem Abt des Klosters und dem Kaiser seine allmähliche körperliche Genesung unter der Pflege Simons und seine Befreiung von der „Seele-Malezei“ durch die Liebe Marias. Da der Stoff für einen ganzen Akt nicht ausreicht, so muß der Triesdorfer allerhand Mummenschanz veranstalten, wobei ein altschwäbischer Tanz, der das Liebeswerben des balzenden Auerhahns darstellt, der „Siebensprung“ und drei altdeutsche Lieder, darunter das bekannte „Ich bin dein, du bist mein“, verwandt werden. Ein wohlfeiler, der Pikanterie nicht entbehrender Theatereffekt ist das unerwartete Geständnis der Kaiserin, das ihren Gemahl zu Hoffnungen auf einen Thronerben berechtigt. Wenn auch im ganzen anzuerkennen ist, daß die Ergänzungen des eigentlichen Heinrichdramas gute Erfindungsgabe verraten und daß sich mehrfach geschickte dramatische Steigerungen vorfinden, so ist doch hinzuzufügen, daß gerade bei den Hauptmomenten der Handlung die dichterische Kraft versagt und die Neigung zu reinen Bühneneffekten sich stark bemerkbar macht.

Noch mehr als bei Schultes ist der Held des deklamatorischen Jambenschauspiels vom „Armen Heinrich“ (1900), das Hermann Hanau (geb. 1871, Jurist in Berlin) zum Verfasser hat, anfangs als jähzorniger Wüstling gefaßt. Es wirkt recht störend, daß Heinrich, der „die Lust des Fleisches mehr als die Kasteiung liebt“, den ganzen ersten Akt hindurch nur

von „Weibern“ räsonniert. Den Aussatz erhält er durch Ansteckung in den Armen der aus dem Kreuzzuge mitgebrachten Orientalin Suleima, und eine Schuld lädt er dadurch auf sich, daß er den Meier mitsamt seiner Tochter Gertrud von Haus und Hof verjagt, weil diese sich weigert, der Suleima nach orientalischer Art die Füße zu küssen. Allein die schwere Erkrankung bringt ihn zur Selbsterkenntnis, und er geht aus dem göttlichen Wunder körperlich und seelisch gesundet hervor. Die Meierstochter handelt nicht eigentlich aus Liebe für den Herrn, der sie verstößt, sondern mehr aus der Idee des Mitleids heraus, wie auch Fitgers Lavinia; es ist der Eindruck der Erzählung von Heinrichs Leiden, der sie zur Hingabe zwingt. Vom dramaturgischen Standpunkt aus geschickt ist, daß ihr in der Gestalt des Kriegers Johannes ein standesgleicher Bewerber gegenüber gestellt wird, doch kommt es zu keiner größeren Szene. Eigentümlich ist die Änderung des Aberglaubens, indem nicht Ärzte, sondern deutsche Klostergeistliche das Wundermittel besitzen; da dadurch die Szene in Salerno fortfallen kann, ergibt sich eine wesentliche Vereinfachung der Handlung. Der mönchische Zauberspruch lautet:

> Nur reine Lippen des, der selbst sich opfert,
> Sie nehmen dir das Gift aus deinem Körper,

was den Sinn haben soll, daß das Mädchen dem Siechen durch körperliche Umarmung die Krankheit abnehmen soll. Wie Heinrich sich diesen Gedanken ausmalt, wirkt indes höchst ekelerregend:

> Komm näher, Mädchen, tritt zu mir heran!
> In diesen Armen, angefault vom Gift,
> An dieser Brust, vom Aussatz ganz bedeckt,
> Da willst du ruhn, und deine Lippen wollen
> Im Ekel der abscheulichsten Umarmung
> Von diesen Lippen und aus diesen Wunden
> Das Gift einsaugen, das dir Siechtum bringt,
> Tod und Verderben deinem jungen Leib?
> Das, sagst du, wäre dein Entschluß?

Der erste Akt bringt das Bachanal, das Heinrich bei seiner Rückkehr aus dem Kreuzzug trotz des Einspruchs des Kaplans und eines Teils seiner Ritter veranstaltet. Nachdem

r Gertrud wegen ihrer Weigerung, der Orientalin die verangte Ehrerbietung zu erweisen, verbannt hat, stürzt er sich n die Arme Suleimas. In der tiefen Waldeinsamkeit, wohin ich Gertruds Eltern zurückgezogen haben und wo der nächste Akt spielt, erscheint Johannes, von Liebe zu Gertrud getrieben, and berichtet in packendster Schilderung von Heinrichs gräßicher Erkrankung infolge der buhlerischen Umarmung, von ler Auflösung seines Trosses und dem einzigen, von den Mönchen ausgesprengten Heilmittel. Da Johannes nur Hohn und Schadenfreude für Heinrich äußert, Gertrud aber mitleidsvolle Tränen für ihn vergießt, so tut sich zwischen beiden eine unüberbrückbare Kluft auf. Ein langer Monolog des Mädchens kündet uns den inneren Zwang an, von dem sie nach der Trennung von Johannes beherrscht ist, und da die Eltern ihre Erregung ihrer Liebe zu diesem zuschreiben und sie allein lassen, entflieht sie unbemerkt. Der dritte Akt zeigt Heinrich auf dem Krankenbett, nur von einem Priester umgeben. Die Handlung setzt damit ein, daß ein zufällig des Wegs kommender Pilger die Schwelle betritt, aber als er von dem Unglück hört, sofort entflieht — im Gegensatz zu Gertrud, die zu dem „hohen Herrn" eilt, um ihn zu pflegen. Gertrud vertraut dem Priester, einem schlichten Bekenner des christlichen Glaubens und Aberglaubens, ihren Vorsatz an, und als Heinrich nach einem schweren Anfall wieder zur Besinnung kommt, erklärt sie ihm ihre Opferbereitschaft, der er schließlich in einem plötzlichen Aufflackern der alten Lebenslust nachgibt. Während der Priester mit Gertrud in die anstoßende Kapelle tritt, um ihr die Absolution zu erteilen, rafft sich Heinrich vom Krankenlager auf, hindert die heilige Handlung und stürzt ins Freie hinaus — eine starke Abschwächung der Szene im Salerner Anatomiezimmer. Die Wirkung des Wunders wird, wie bei Schultes, zunächst nicht vorgeführt, aber in einem kurzen Schlußakt in recht originaler Weise dargestellt. Ein Köhlerpaar sieht Heinrich in stürmischer Nacht im Walde umherirren; da er sich noch krank glaubt, verscheucht er sie, indem er sein Gewand herunterreißt, bis jene ihm bedeuten, daß seine Brust ohne Schwären, seine Haut rein und weiß wie Elfenbein sei. So findet ihn Gertrud, vor der er wie vor einer Heiligen

niedersinkt. Man sieht, daß die dramatischen Vorgänge im ganzen klar und einfach motiviert sind; die Diktion ist indes oft breit und verliert sich in überlange Monologe, die Sprache ist leicht flüssig und gewandt, aber noch wenig individuell.

In das Erscheinungsjahr des Hanauschen Dramas (1900) fällt noch ein als Manuskript gedrucktes Schauspiel „Der arme Heinrich“ in sechs Bildern von einer jungen Schriftstellerin Käthe Becher, die sich unter dem Pseudonym Hans Erdmann verbirgt. Im Vergleich zu ihrer altväterischen und strenggläubigen Vorgängerin Betty Fischer vertritt sie die frische, überschwängliche und zuweilen ausgelassene Jugend, die moderne Frau, die auch ihren sinnlichen Regungen ungescheut unverhüllten Ausdruck gibt. Nur in einem Punkt berührt sie sich mit Betty Fischer, in der schreibseligen Weitschweifigkeit, die sich in der Erzeugung neuer und immer neuer Worte und Bilder nicht genug tun kann. Mit Pöhnl teilt sie die folkloristische Erweiterung des Stoffes, indem mehrfach neben der Heinrich-Handlung eine flotte Bauernszene hergeht, in deren lebenswahrer Ausführung sie entschieden mehr Geschick bekundet als Pöhnl. Doch beschränkt sich die Beziehung dieser Szenen zu der eigentlichen Heinrich-Handlung auf dem bloßen Kontrast einer komischen und einer ernsten Handlung, was indes noch lange nicht den Shakespeareschen Übergang vom Erhabenen zum Komischen bedeutet. Mindestens mußte die Meierstochter, die hier nach mehreren Stellen bei Hartmann die „Süße“ genannt wird, als aus diesem bäuerlichen Milieu hervorgehend und es überragend dargestellt werden, wozu aber kaum der Ansatz gemacht ist. Im ersten Akt wird allerdings ein gewisser Gegensatz zwischen den kerngesunden Bauernmädchen und der schwächlichen, träumerischen Süße hergestellt, die auf ihrem Krankenlager für die Jungfrau Maria und ihren Jugendgenossen, den Herrn Heinrich, schwärmt. Die übrigen Liebesszenen zwischen der Bauerndirne Marie und dem welschen Reitknecht Heinrichs im 2., 5. und 6. Akt haben mit dem Drama selbst nichts mehr gemeinsam. In der inhaltlich wenig umgestalteten Heinrich-Handlung wird keine besondere tragische Schuld angedeutet. Daß Heinrich am Anfang gerade in der Wohnung des Meiers aus dem Munde des Arztes, übrigens nach recht

kurzer Konsultation, das Salerner Heilmittel für seine aus Welschland mitgebrachte Krankheit erfährt, ist nicht sehr wahrscheinlich; unbeholfen ist auch, daß Süße hinter dem Bettvorhang diese Szene belauscht. Die Erkenntnis über sein Leiden hat bei Heinrich ein krankhaftes Aufflackern seiner sinnlichen Leidenschaften zur Folge, und im zweiten Akt schildert die Dichterin eine wollüstige Liebesszene zwischen dem Siechen und der üppigen, leichtfertigen Gräfin Mechtild, die ihn jedoch schließlich von sich stößt, als sie von ihrem früheren Buhlen, dem Grafen Walter, Heinrichs Krankheit erfahren hat. Von nun an tritt die Nachahmung Hartmanns deutlicher hervor, und ein reinerer Lufthauch durchzieht die im einzelnen stets recht breite Dichtung. Süße geht auf Heinrichs Burg und bietet sich, von ihren Eltern unterstützt, als bereitwilliges Opfer an. Die Opferszene des vierten Bildes im Hause des Arztes in Sorrent wird durch Heinrichs und Süßes Gespräche über den bezaubernden Eindruck, den die italienische Landschaft auf sie gemacht hat, eingeleitet, was zwar sehr nahe lag, aber doch nicht die richtige Vorstimmung für ein bewußtes Sterbenwollen bildet. Heinrichs Klage vor dem Opfergemach wird durch einen lebhaften Dialog mit seinem Knappen dramatisch gestaltet; über die Wirkung des verschmähten Opfers bleiben wir am Aktschluß noch im unklaren. In einer dunklen Gewitternacht kehrt Heinrich dann gesundet zu seiner Mutter zurück, die seine nahende Heimkehr bereits durch Aufschlagen einer bezüglichen Bibelstelle vorgeahnt hat. Künstlerisch verfehlt, aber echt weiblich ist, daß die Unterhaltung zwischen Mutter und Sohn zuerst Heinrichs nunmehriges Verhältnis zu Süße und dann erst die näheren Umstände seiner Heilung erörtert. Diese soll nicht durch göttliche Gnade erfolgt sein, sondern durch Süßes beseligende Worte kurz vor ihrem Todesgange, wodurch zwar eine seelische Befreiung Heinrichs erreicht, aber seine körperliche Gesundung nicht erklärt werden kann:

Sie beugte sich und küßte meine Narben.
Und ihre heißen Tränen fielen nieder
Auf meine unreinen zerriss'nen Glieder.
Sie küßte sie mit ihrem süßen Mund,
Der nichts von Scheu und Ekel weiß,

Als wären sie wie Schnee so rein und weiß,
Seit jener Stunde war mein Leib gesund.
Ich fühlte, wie die Krankheit langsam schwand;
Doch als sie so erbarmend sich genaht,
Da sprang von meinem Geist das letzte Band,
Blitzschnell erkannt' ich die gewollte Tat.
Nicht konnte ich sie länger sterben sehen,
Von Mut und Mitleid war mein Herz erfüllt,
All meine Unrast war in eins gestillt,
Und lächelnd wollt' ich in die Zukunft gehen,
Konnt ich auch keine Rettung mehr erwerben!
So kam ich, Mutter, um bei dir zu sterben!
Da war ich rein, rein wie das Sonnenlicht!

Dramatisch ganz an der falschen Stelle und ein Erzeugnis einer überhitzten erotischen Phantasie ist die weitere Erzählung der Mutter, in der sie dem Sohne Aufschlüsse über ihre intimen ehelichen Beziehungen zu ihrem verstorbenen Gatten gibt, worauf Heinrich unpassend genug zum besten gibt, was ihm der Blick durchs Schlüsselloch über Süßes körperliche Schönheit verraten hat. Der letzte Akt bringt neben dem unnötigen Kapitel aus dem Volksleben die Werbung Heinrichs um Süße in der Form, daß sie ihn noch für krank hält und ihm dennoch ihre Liebe gesteht. Es fehlt der Verfasserin trotz einer unverkennbaren dichterischen Gestaltungskraft noch an gereifter Lebenserfahrung und an kluger Beherrschung des Affekts, um Ausgereiftes hervorzubringen. —

Von den genannten Dramatikern ist die Legende zwar durch zahlreiche Zusätze und mehrfache Abschwächungen verändert und modernisiert, aber nicht wesentlich vertieft worden. Das am meisten nach klassischen Kunstregeln gearbeitete Werk von Weilen übertrifft an dichterischem Gehalt alle übrigen, die entweder die Schwächen des Jugendwerkes zeigen, wie diejenigen von Pöhnl, Erdmann und Hanau, oder zu sehr aus religiös-erbaulicher Stimmung hervorgegangen sind, wie bei Betty Fischer, oder auf bühnentechnischer Routine beruhen, wie bei Schultes. Der enge Rahmen der Legende ist von Weilen und Schultes durch Schaffung eines weiten geschichtlichen Hintergrundes, von Pöhnl und Erdmann durch folkloristische Ergänzungen ausgefüllt worden, meistens zum Schaden der eigentlichen Heinrich-Handlung. Auch die anderen, sich

enger an Hartmann anschließenden Dramatiker haben mindestens eine oder zwei neue Gestalten aus Eigenem hinzugefügt. Die besonderen, im Stoff liegenden Schwierigkeiten sind nicht überwunden worden. Wenn Weilen die Krankheit des Originals durch Erblindung ersetzt, so wird zwar der äußere dramatische Apparat der Opferszene vereinfacht, aber die vor unseren Augen auf offener Bühne erfolgende Heilung nicht glaubhafter gemacht. Wenn Betty Fischer nur allgemeines Siechtum oder Longfellow gar weltschmerzliche Melancholie annimmt, so wird damit dem Aberglauben vom Blutopfer und der Hingabe des Mädchens der Grund entzogen. Es ist daher entschieden richtig, wenn Pöhnl, Schultes, Hanau und Erdmann die Lepra beibehalten und sie als Folge einer physischen Ansteckung hinstellen, aber dann mußte uns auch eine Tragödie des Schmerzes gegeben werden, wozu sich nur bei Hanau und Erdmann Ansätze finden. Wenn in der Salerner Szene Opferung und Heilswirkung unmittelbar hintereinander folgen, wie bei Betty Fischer und Pöhnl, ist ein gänzlicher Mißerfolg festzustellen. Die übrigen Bearbeiter ziehen den Ausweg der szenischen Trennung beider Motive vor: nachdem der vor dem Opfergemach harrende Heinrich die Handlung unterbrochen hat (etwas Zufälliges bleibt immer dabei), erfahren wir in einer späteren Szene in ganz anderer Umgebung die Heilswirkung. Dabei wird zwar zuweilen äußere dramatische Wirkung, nie aber verinnerlichte Tragik erreicht. Man wird es danach milder beurteilen, wenn Gerhart Hauptmann in richtiger Erkenntnis der Grenzen seiner Kunst und vielleicht der Kunst überhaupt ganz darauf verzichtete, die Salerner Handlung in Szene zu setzen.

IV.

Wir unterbrechen hier die Reihe der dramatischen Bearbeitungen, um zwei noch vor Hauptmann erschienene, ihrer Kunstform nach isoliert dastehende Werke zu betrachten, eine epische Erneuerung von Ricarda Huch, die sich der modernen Form des Epos, der Romanprosa, bedient, und ein von Hans Pfitzner komponiertes Libretto, das den Versuch darstellt, den Stoff für das Musikdrama Wagners zu gewinnen.

Zuvor sei noch auf zwei gleichfalls novellenhafte Behandlungen des Leprosenstoffes, bei denen kein Anschluß an die Legende vorliegt, in Kürze verwiesen. Die vielgelesene kleine Erzählung „Le Lépreux de la Cité d'Aoste" (1811) von Xavier de Maistre [1]) ist fast nur ein Zwiegespräch zwischen einem Leprakranken und einem ihn besuchenden Offizier. Der Dichter will in dem Leprosen nicht eigentlich den Todkranken schildern, sondern den resignierten Einsiedler, der mit ausgeprägtem, an Rousseau erinnerndem Natursinn die Großartigkeit der Alpenwelt in vollen Zügen vor seinem Ende genießt. Von rührender Schlichtheit ist das Grundmotiv, wie der Kranke, der die Rosen seines Gartens nicht zu berühren wagt, um sie nicht zu besudeln, in einer Stunde der Verzweiflung nur durch die Erinnerung an seine, von dem gleichen Übel behaftete verstorbene Schwester vor dem Selbstmord bewahrt wird und gefaßt ausharrt. Gleichfalls ein Werk der Resignation ist die Novelle „Des Reiches Krone" von Wilhelm Raabe, [2]) die auch das besondere Problem des Armen Heinrich indirekt berührt. Bezeichnend genug ist, daß alle Bedenken, die sich gegen das Übernatürliche des Stoffes bei den Dramatikern geltend machten, hier nicht in Frage kommen, weil sich der Dichter ganz in den Grenzen menschlicher Möglichkeiten hält. Der größte Teil der Novelle, die auf dem Hintergrunde vieler kulturhistorischer Einzelheiten von der Jugendliebe des tapfern Junkers Michel Groland und der schönen Nürnberger Patriziertochter Mechtild erzählt, fließt träge und eintönig dahin. Nur am Schluß, als das Geschick in seiner ganzen erbarmungslosen Härte über den Junker

[1]) In seinem Essay über Xavier de Maistre (Revue des deux mondes 1838, IV. série, T. 18, p. 309) weist Sainte Beuve darauf hin, daß das „touchant fabliau allemand" vom Armen Heinrich von Buchon im „Magasin pittoresque" (1836) ins Französische übertragen worden ist. — Hier sei noch ein rührendes Volkslied aus der Bretagne „Le Lépreux" (Villemarqué, Barzaz-Breiz II, 355) angeführt. Ein aussätziger, von seinem Mädchen verlassener „cler" hofft sofort geheilt zu werden, wenn sie den Rand seines Arzneibechers berühren und er nach ihr trinken würde. Über ein niederdeutsches Volkslied vom Aussatz vgl. Grimm, Armer Heinrich S. 167; vgl. Simrock S. 89.

[2]) Ges. Erzählungen, Berlin, II. Bd. (1896), 348f. Den Hinweis auf Raabe verdanke ich dem genannten Aufsatz Rich. M. Meyers.

hereinbricht, rafft sich der Dichter zu einer bedeutenden, vollwertigen Leistung empor. Wie so oft, bedient er sich der Form der Heimkehrsage. Nach längerer Zeit kommt der Junker, der Kaiser Sigismund zum Schutz der mitgenommenen Reichskleinodien bis nach Ungarn begleitet hat, als Aussätziger zurück. Erschütternd ist das Zusammentreffen mit einem Freund und Waffengenossen im Siechkobel vor den Toren der Stadt; noch erschütternder, daß der Freund verpflichtet ist, der noch immer hoffenden Braut keine Mitteilung über den Verlobten machen zu dürfen. Als sich aber bei dem Rücktransport der Reichsinsignien nach Nürnberg das Geheimnis nicht mehr verbergen läßt, folgt Mechtild dem Geliebten als treue Pflegerin ins Siechenhaus. Hier bricht Raabe ab; ein mehr aufs Psychologische bedachter Dichter hätte die versöhnende Wirkung dieser aufopfernden Liebe auf das Gemüt des Kranken des weiteren ausgeführt, seine weiteren Leiden und Schicksale beschrieben.

Im stärksten Gegensatz zu Xavier de Maistre und zu Raabe ist die Novelle „Der arme Heinrich“, die Ricarda Huch als zweite der Sammlung „Fra Celeste“ (1899) veröffentlicht hat, nicht der Ausfluß lebensmüder Resignation, sondern der Ausdruck romantischer Ironie in realistischer Form. Die Dichterin ist eine verstandesscharfe, männliche Erscheinung von wissenschaftlich abgeklärter Denkungsart, ohne daß die Regsamkeit ihrer Phantasie unter dem Druck gelehrter Bildung gelitten hätte. Sie hat sich in ihrer Roman- und Novellentechnik an Gottfried Keller geschult. In ihren größer angelegten Werken, wie dem „Ludolf Ursleu“ und der „Triumphgasse“, laufen manche Fäden zu den großen Romanen des Schweizer Dichters hinüber, und die Novelle vom Armen Heinrich weist auf die eigenartigen „Sieben Legenden“ Kellers hin. Hier wie dort eine verschwenderische Fülle neu erfundener Motive, die mit den überkommenen alten in zwangloser Art verkettet werden, und eine feine, plastisch geschaute, mit Humor gewürzte Wirklichkeitsdarstellung, in der sich die alten Legenden gar merkwürdig ausnehmen. Es ist dieselbe pragmatische, oft ans Paradoxe streifende Stilart, deren Meister in Frankreich Anatole France ist. So denkt auch Ricarda

Huch die alte Legende konsequent durch, und sie kommt ähnlich wie die Amis und Amiles-Legende zu dem Ergebnis, den Aberglauben in die Tat umzusetzen, das heißt, das Mädchen hinzuschlachten und den Kranken durch das Blut der Getöteten heilen zu lassen.

Originell ist die Begründung der Lepra-Infektion, die, ohne daß von einer besonderen Schuld oder göttlichen Strafe die Rede ist, der medizinischen Seite am meisten Raum gewährt. Als der Ritter auf dem Wege zur Trauung mit der schönen, aber auf ihre Schönheit stolzen Irminreich vor der Klosterkapelle des heiligen Sebastian absteigt, erblickt er einen Aussätzigen, der sich vielleicht in der Hoffnung, durch Berührung der glücklichen Brautleute zu gesunden, herangeschlichen hat. Der Ritter erschrickt, Wahnvorstellungen quälen ihn, und er wird fast ohnmächtig. In der Hochzeitsnacht kommt er sich vor wie der bleiche Tod, der eine willenlose Jungfrau umarmt, und als er am Morgen eine Eiterblase am Arm erblickt, ist er sich seines Schicksals bewußt und verläßt sein Weib, um in der Einöde zu leben. Hier trifft er einst ein blasses Bauernmädchen — es heißt „Liebheidli" mit der anheimelnden schweizerischen Diminutivform —, das ihm mitleidig einen Teller frischer Brombeeren reicht. Das Kind, das wie Hauptmanns Ottegebe bei den Leuten als eine kleine Heilige gilt, überredet ihre Eltern, den kranken Herrn in ihre Hütte aufzunehmen, den sie trotz seiner Krankheit anfängt zu lieben und für dessen Genesung sie Gott bittet, das Opfer ihres Leibes bringen zu dürfen. Als einst ein anderer Aussätziger Heinrich die höhnische Bemerkung zuruft, er habe ja jetzt das Liebheidli, das ihn „mit ihrer Jungfräulichkeit wieder sauber machen würde", erfährt er zuerst von dem Mittel der Salerner Ärzte. Er macht dem Mädchen mit dem Hintergedanken der eigenen Rettung Mitteilung davon, und es fällt ihm leicht, das Kind, das zum Leiden prädestiniert ist, dazu zu bestimmen. Liebheidlis Eltern sind nicht fromme, ihrem Herrn treu ergebene Leute, wie bei Hartmann, sondern alte, von schwerer Feldarbeit geplagte, seelisch abgestumpfte Bauern, die an der Scholle kleben wie Zolas Bauern in „La Terre". Mit fatalistischer Gleichgültigkeit erteilen sie ihrem Kinde,

das ihnen nicht mehr gehört, dessen Seele sich schon ins Paradies geschwungen hat, Urlaub zur Reise. Die lange Seefahrt von Marseille nach Salerno, die stete Nähe des Ritters, seine gelegentlichen scherzhaften Anspielungen und die reine, warme Seeluft erwecken in Liebheidli trotz aller Sterbensfreudigkeit eine ihr kaum bewußte und stets unterdrückte Liebes- und Lebenssehnsucht. Da Heinrich von den Ärzten der Salerner Hochschule abgewiesen wird, wendet er sich an den arabischen Nekromanten Almainete, der sich allein aus dem idealsten Forschungstrieb, das Geheimnis des Lebens an einem lebendigen Körper studieren zu können, zu dem Wagnis bereit erklärt. Doch enthüllt er diese hohen Gedanken dem Ritter nicht, dessen letzte Bedenken er vielmehr durch die Spekulation auf die ritterliche Herrenmoral beseitigt: ein armes Bauernmädchen, das mit der „Sucht nach Leiden" behaftet sei, könne schon für einen edlen Ritter sterben. So widerlich die Tötung des Kindes ist, die Dichterin verliert keinen Augenblick ihre kühle Ruhe: der Wille des Arztes beherrscht das Kind, das erst mit Märchen eingelullt und dann mit einem Trank betäubt wird, bevor es den Todesstreich empfängt. Für den Ritter aber wird das Blut der Jungfrau ein Gesundbrunnen, aus dem er nach langer Krankheit geheilt hervorgeht, worauf er in die Heimat zu seiner Gattin zurückkehrt. Eine besondere sittliche Läuterung des Ritters nach seiner Heilung erfolgt nicht, aber die Verschuldung, die er durch die Hinopferung des Liebheidli auf sich geladen hat, rächt sich auch schließlich an ihm. Der zweite, umfangreichere Teil der Novelle führt in ebenso eigenartiger wie spannender Art den Untergang Heinrichs vor.

Den Übergang zur zweiten Hälfte bildet die Charakterisierung des Mönches Baldrian, einer vertieften und verfeinerten Nachahmung der köstlichen Figur des Vitalis bei Keller. Baldrian, ein gutmütiger, aber bigotter, philosophierender Vertreter des Kirchenglaubens, ist gleichsam der Wächter der sittlichen Weltordnung, die Spürnase für den nur allmählich eintretenden Verfall des Ritters, der im Wiederbesitz seiner vollen Lebensfreudigkeit und bei seiner ihm ganz natürlich erscheinenden Standesmoral nur noch sehr geringe Gewissens-

bisse in betreff des Liebheidli hat. Als aber Heinrich nach mehr als fünfzehn Jahren in Begleitung Baldrians zur Teilnahme an dem Kreuzzuge Kaiser Konrads die Seefahrt auf dem Mittelländischen Meer wiederholt, erfaßt ihn eine so unheimliche, krankhafte, sinnlich-übersinnliche Liebe zu dem Schatten Liebheidlis, daß er bei Almainete landet und das Ansinnen an ihn stellt, ihm die Tote zu sinnlichem Genuß zurückzuschaffen. Die Dichterin scheut sich nicht, das Thema der Nekrophilie anzudeuten. Heinrich wird jedoch von seiner Leidenschaft gründlichst kuriert, indem ihm die Tochter des Nekromanten, Olaija, in einer Szene à la Cagliostro als der Schemen Liebheidlis vorgeführt wird. Olaija wird Heinrichs Geschick. Am Schlusse einer langen Kette von Erlebnissen, die hier übergangen werden müssen, und in denen die Lust zu fabulieren die Dichterin zu allerhand Überkühnheiten verleitet, wird der Ritter von Olaija aus Haß gegen die von ihm bevorzugte persische Sängerin Scheramur in Jerusalem ermordet. Als dann Baldrian an der Leiche seines Herrn in der heiligen Grabeskirche sitzt, erscheint ihm das Liebheidli in engelhafter Verklärung. Am Ende kann sich die Novellistin den Scherz nicht versagen, den Mönch die Geschichte Heinrichs so aufzeichnen zu lassen, wie es sich eigentlich gehört hätte, in der Art Hartmanns mit der Nichtannahme des Opfers, dem Wunder Gottes und der Heirat.

So endet diese nicht unbedeutende Umdichtung, die zugleich romantisch und realistisch und humoristisch ist. Im zweiten Teil freilich lockert sich die Komposition und geht sehr ins Breite, auch drängt sich hier das Humoristische zu sehr in den Vordergrund, Baldrians Abenteuer mit der vermummten Sarazenin ist recht bizarr, wenn sich auch Ähnliches schon bei Keller findet. Sonst aber ist die Motivierung, wenn man die ganze Stilart zugibt, von großer Treffsicherheit. Die Sprache ist markig und gedrungen, fein geschliffen in den humoristischen Stellen, lieblich und anmutig im Ausmalen mystischer Stimmungen. Über dem Ganzen liegt eine gemessene Ruhe, die zuweilen eine gewisse Kühle, selbst Härte annimmt und leicht zum Paradoxen neigt. Dazu kommt die Ironie in der Weltanschauung der Dichterin: mit allen Poren

ıres Empfindens schlürft sie den poetischen Saft aus den alten ›egenden und den Formen des Kirchenglaubens, und doch hat ie im Grunde von der Höhe ihrer modernen Weltanschauung ur ein überlegenes Lächeln dafür. Die Dichterin, die sich › liebevoll und klarblickend in das Studium der deutschen :omantik versenkt hat, betont mehrfach eine Anschauung der omantischen Theoretiker: das schönste Kunstwerk entstehe ann, wenn die Kraft des Dichters, seine geistige Freiheit, roß genug sei, mit dem Stoff zu spielen.[1]) Sie selbst steht nter dem Zwang dieser Auffassung, die die Gefahr in sich irgt, daß das freie Spiel mit Form und Inhalt in Manier, in loße Equilibristik ausartet.

Was die früher genannten Dramatiker meistens umgehen der, wenn nicht, ganz unvollkommen darstellen, auf die ge- inderte Opferung die Heilung sogleich folgen zu lassen, das ersucht mit Hilfe der Musik Hans Pfitzner in seinem Musik- rama vom „Armen Heinrich". Der Textdichter des zuerst 1895 n Mainz und seitdem an mehreren großen Bühnen aufgeführten Verkes ist der Deutsch-Engländer James Grun, ein Freund des Komponisten seit dem gemeinsamen Besuch des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Sein dichterisches Talent st äußerst gering. Da es ihm nicht gelingt, die seelischen Vor- gänge im Verse festzuhalten, so zerstreut er sie in zahlreiche, ft übertrieben ausführliche und zuweilen unfreiwillig komische Bühnenanweisungen. Der dramatische Aufbau ist allerdings clar und einfach, indem der Stoff ohne belangreiche Zusätze iber zwei Akte verteilt wird, von denen der eine auf Heinrichs Burg und nach einer Verwandlung im Gemach des Dienst- nannen Dietrich, der andere in Salerno spielt. Wir sehen zunächst Heinrich, vom „Siechtum" ergriffen (anders wird die Krankheit nicht genannt), sich in bösen Fieberträumen auf dem Lager wälzen, von Dietrichs Frau Hilde und deren Tochter Agnes umgeben. Da kehrt Dietrich aus Italien zurück und erzählt in einem wirkungsvollen Solo, dessen freie Rhythmen gelegentlich Stabreim verwenden, von seiner Reise durch Deutschland, einem Überfall am Rhein, dem Überschreiten der

[1]) Blütezeit der Romantik, 2. Aufl., 1901, S. 285.

Alpen, dem Anblick des sonnigen Italiens, der Aufnahme i
Salerno und der betrübenden Auskunft des Arztes. Das Kin
Agnes ergeht sich in der nächsten Szene im Schlafgemach de
Eltern, ohne daß eine wirkliche Liebe zu Heinrich angedeute
wird, in Christusschwärmerei und Aufopferungssehnsucht. Da
durch geht, wie sich der Librettist ausdrückt, eine „merk
würdige, fast unheimliche Veränderung" bei den Eltern vor
so daß sie dem Vorhaben zustimmen — der arme Heinricl
wird kaum um seine Meinung gefragt. Die Opferszene weich
nicht sehr von Hartmann ab, nur spielt sie im Kloster un
der Arzt ist ein Mönch. Zu den Requisiten des Opfergemach
gehören Stricke, eine blutbefleckte Geißel und ein Kruzifi
mit einem „abgemagerten und blutenden Christus". Nach der
Chorlied der Mönche „Dies irae, dies illa" stellt der Prieste
die prüfende Frage an das Mädchen, während Heinrich bewußt
los an den Stufen niedersinkt. Als er hinter der verschlossene
Pforte das Wetzen des Messers vernimmt, schlägt er mi
einem Fackelträger die Tür ein und hindert den Arzt; gleicl
darauf verkündet der Mönch das Wunder. Die eigenartig
Musik Hans Pfitzners, dem man wirklich eine bessere Text
unterlage gewünscht hätte, trifft, indem sie von Wagner aus
geht und über ihn hinauszukommen sucht, jedenfalls den To
des Schmerzes, des Düstern und Niederdrückenden in geniale
Art. Schon das Vorspiel deutet den Schmerz des Kranken
seine Gedanken über sein verlorenes Lebensglück an, und
dieselbe gedrückte Stimmung durchzieht die Oper von
Krankenlager bis zum Seziertisch, von den Schmerzenslaute
des Siechen bis zu den Ausbrüchen religiösen Wahns bei den
Mädchen. Da aber die ästhetisch unumgänglich nötige Er
hebung über das Trübsal, die positive Äußerung wahrhaft be
zwingender Liebe nicht ausreichend zum Durchbruch kommt
so gelangt das Heilungswunder und der Erlösungsgedanke am
Schluß nicht zu der vollen, befreienden Wirkung wie in
Wagners Dichtungen.

V.

Von Pfitzners Oper leiten, so groß sonst auch der Ab-
stand ist, zwei Merkmale zu dem „Armen Heinrich" Gerhart

auptmanns über: der verhältnismäßig treue Anschluß an
alte Dichtung und die realistische Ausmalung des Leidens
i dem Fehlen einer besonderen tragischen Schuld. Nach der
'aufführung in Wien und der folgenden in Berlin (29. Nov.
d 6. Dez. 1902) ist das Stück an vielen deutschen Bühnen
cht ohne Erfolg gegeben worden, ohne sich jedoch längere
it auf dem Spielplan halten zu können. Die volle An-
kennung, die ihm als Drama auf der Bühne nicht zuteil ge-
rden ist und auch nicht zuteil werden konnte, die es aber
s Dichtung verdient, ist durch die drittmalige Verleihung
s Grillparzer-Preises an den Dichter von berufener, den
teraturkämpfen fernstehender Seite zu klarem Ausdruck ge-
acht worden.[1]) Es ist gegenwärtig die bekannteste und die
deutendste Darstellung des Stoffes.

Obwohl Hauptmann an dem äußerlichen Inhalt der Legende
chts Wesentliches geändert hat, hat er sie innerlich ganz
ngestaltet, ja er ist im Grunde viel radikaler vorgegangen
s seine dramatischen Vorgänger. Die Ausweitung des Stoffes
t nicht nach der kulturhistorischen Richtung wie bei Weilen,
öhnl und Schultes, sondern allein nach der psychologischen
ichtung erfolgt. Er will nicht ein großes geschichtliches
emälde aus der Glanzzeit der Hohenstaufenkaiser entrollen,
ndern eine vertiefte Charakteristik der Hartmannschen Ge-
alten bieten, gesehen mit dem Temperament des Naturalisten.
Venn Karl Dunkmann[2]) behauptet, der Dichter habe sich hier,
n ganzen bereits zum dritten Male, von dem naturalistischen
rinzip losgesagt, so ist dies eine gänzliche Verkennung der
ichtung. Hauptmann versucht als moderner, von der Zeit-
römung getragener Mensch diejenigen physiologisch-psycho-
gischen Bedingungen, unter denen die Idee der Aufopferung
ines Menschen für einen andern allenfalls denkbar ist, im
lewande der Dichtung vorzuführen. Deshalb wird diejenige,
ie sich aus freien Stücken für einen todkranken Mann hin-
eben will, als ein Opfer ihrer zerrütteten Sinne und Nerven

[1]) Über den Widerstand, den die Verleihung des Preises stellenweise
efunden hat, orientiert man sich durch einen Aufsatz von Ad. Müller
uttenbrunn (vgl. Lit. Echo VII, Sp. 705).

[2]) Das religiöse Motiv im modernen Drama. Berlin 1903, S. 55 f.

und als eine Märtyrerin ihrer Liebe und ihres Glaubens hi
gestellt. Daher wählt Hauptmann für seine Ottegebe dasjenig
Stadium der weiblichen Entwicklung, das hierfür am passend
sten ist. Aus dem harmlosen, elfjährigen Kind bei Hartma
macht er ein vierzehnjähriges, bleichsüchtiges Mädchen „a
der Grenze der Jungfräulichkeit“, das, seinem kindlichen G
fühl kaum bewußt, den schweren Kampf zwischen irdisch
sinnlicher und göttlich-himmlischer Liebe durchkämpft. Si
ist zudem nach einer sehr versteckten Andeutung des Dichte
als ein Kind der Sünde gedacht, das aus einer ehebrecherische
Neigung ihrer Mutter Brigitte zu dem Pater Benedikt ent
sprossen ist, zu der Zeit, als dieser noch ein Ritter war un
weltlichen Gelüsten nachjagte. Sie ist also schon durch ihr
Geburt zu etwas Besonderem, das sie über ihren Bauernstan
hinaushebt, bestimmt; vielleicht auch sollte dadurch ihr
seelisch-sexuelle Frühreife begründet werden. Ebenso wir
die Krankheit des armen Heinrich ohne ängstliche ästhetisch
Verhüllungen in ihrer ganzen dämonischen Gewalt gezeig
Der äußere Aussatz hat die seelische Erkrankung zur unve
meidlichen Folge, und diese steigert sich bis zum Wahnsin
und macht ihn zum Zweifler an Gott und der Menschheit, s
daß er anfangs fast willenlos in Ottegebes beabsichtigte Tötun
einwilligt. Dem Dichter muß unbedingt das Recht zugestande
werden, auch an christlichen Legenden derartig tief einschne
dende, sagen wir naturwissenschaftliche Änderungen vorz
nehmen; der Vorwurf, daß er sich eine „unerhörte Vergewa
tigung“ der mittelalterlichen Dichtung habe zuschulden komme
lassen,[1]) muß abgelehnt werden. Allein der Dichter geri
mit seiner Auffassung bei der Darstellung des Wunders i
einen unlöslichen Konflikt. Für die natürliche Erkenntnis un
das begriffliche Denken ist eine Heilung des Aussatzes durc
die Gnade Gottes oder durch medizinische Heilmethoden au
geschlossen. Die Auswege, die Ricarda Huch und, wie wi
sehen werden, Arthur Fitger einschlugen, widersprachen de
Natur Hauptmanns. So blieb ihm nur die symbolische Au
deutung des Wunders. Wie in „Hanneles Himmelfahrt“ nebe

---

[1]) E. Stilgebauer, Zur guten Stunde, 1908, S. 20.

m Elend der Armenhäusler die übernatürliche Traumwelt in
n Phantasien des Kindes erscheint, wie in „Schluck und Jau"
ben dem Landstreichertum eine irreale Scheinwelt empor-
ucht, so wird auch hier der wirklichen Welt mit Pestilenz
ıd Wahnsinn eine unwirkliche Welt der Erlösung und gött-
:hen Gnade entgegengestellt. Das christlich-mystische Ele-
ent, das die Person und Moral des Paters Benedikt, den
ärtyrertrieb Ottegebes und die Heilung Heinrichs kenn-
ichnet, hat in dieser Dichtung einen weit stärkeren Nieder-
:hlag gefunden als in früheren und beruht offenbar auf einer
efen persönlichen Anteilnahme des Dichters. An der Auf-
ichtigkeit dieser Empfindungen ist bei einem Künstler, der,
nbekümmert um den äußeren Erfolg, mit so großem Ernst
ach Weltanschauung und künstlerischer Vollendung strebt,
icht zu zweifeln. Auch ihm wohnt wie Wagner ein starkes
ersönliches Erlösungsbedürfnis aus den Kämpfen und Leiden
les Lebens inne, doch erst eine intime Kenntnis seines Lebens
ınd seiner Entwicklung könnte näheren Aufschluß darüber
geben.[1]) Bemerkenswert ist, daß Hauptmann in einer warm
empfundenen, aber überschwenglichen Anzeige von Hermann
Stehrs „Letztem Kind", das er für ein Volksbuch ausgibt, von
subjektiven Erregungen und Bewegungen spricht, die das Buch
dieses katholischen Dichters bei ihm hervorgerufen hat.[2]) In
der Tat lassen sich in Ottegebes Charakter kryptokatholische
Stimmungen und Ideen nicht leugnen. So ist nun für den
„Armen Heinrich" die Verbindung des Naturalismus und des
Symbolismus das bestimmende Merkmal. Der heutige Sym-
bolismus ist vielfach nur ein verkappter Naturalismus, eine
natürliche Konsequenz des Naturalismus. Der Naturalist sucht
die Dinge der Natur und des Lebens bis auf den letzten ge-
heimnisvollen Kern, gleichsam bis auf das Protoplasma der
Seele zu verfolgen, und gelangt dabei naturgemäß zum Unfaß-
baren, Übernatürlichen und Wunderbaren, das sich dann ent-
weder in christliche oder naturwissenschaftlich-philosophische
Formen kleidet oder beide zu vereinigen sucht.

---

[1]) Eine Andeutung findet man in Edgar Steigers Aufsatz „Aus dem Beichtstuhl des Dichters" in der Hauptmann-Nummer der „Jugend" 1904, Nr. 53.

[2]) Literarisches Echo VI (1903), Sp. 166 (Aus der „Zeit").

Wenn nun diese äußerlich wenig, innerlich von Grund aus umgemodelte Legende dramatisch behandelt werden soll, so ergibt sich von vornherein, daß sie nicht die weit verzweigte Handlung mancher der erwähnten Heinrich-Dramen enthalten kann, daß die beiden Hauptpersonen, Heinrich wie Ottegebe, vorwiegend leidende Charaktere sind und daher innere Handlung die äußere ersetzen muß. Passivität der Charaktere und Mangel an bewegter, direkter Handlung sind die Merkmale, die der naturalistischen Kunstübung von Hause aus innewohnen. Hauptmann gebraucht ganze vier Akte, bis er zu dem Punkt gelangt, daß Heinrich und Ottegebe zur Reise nach Salerno entschlossen sind. Dadurch erlangt er im Gegensatz zu allen dramatischen Bearbeitern den Vorzug, die psychologischen Vorgänge in größter Ausführlichkeit schildern und dadurch das im Stoff liegende epische Element in die dramatische Form einfügen zu können. Der Fortschritt der Handlung liegt aber in den ersten vier Akten einzig und allein in den einzelnen Phasen der Krankheitsgeschichte Heinrichs und Ottegebes und in dem allmählich kräftiger hervortretenden Erlösungsprinzip. Der Nachteil dieser Kompositionsweise zeigt sich besonders darin, daß der Dichter mit dem fünften Akt, der Darstellung des Wunders, gänzlich in die Brüche gerät und damit den Gesamtaufbau des Dramas zerstört. Eigentlich hätte der Dichter nach der beschreibenden Art seiner Kunstübung noch ein neues Drama oder wenigstens mehrere Akte mit dem Schauplatz in Salerno schreiben müssen; da sich dabei aber die seelischen Qualen des Helden und der Heldin wiederholt hätten, so blieb nichts anderes übrig als das Heilswunder, das heißt gerade das Hauptmotiv des Stoffes, in einen Akt zusammenzuziehen.

Von den ersten vier Akten können die beiden ersten als die Exposition zu den beiden folgenden angesehen werden. Eine besondere Vorgeschichte zur Motivierung der Krankheit, wie sie einige der genannten Dramatiker bieten, vermeidet Hauptmann ganz. Er verbindet vielmehr die vor dem Beginn der Handlung liegenden Ereignisse mit einem neuen Moment der dramatischen Spannung, das er mit feinster Kunst herausarbeitet. Dieses lautet: welche Krankheit hat den vormals so

ebensfrohen, nun innerlich gebrochenen Herrn von Aue be-
allen? — eine Frage, die sich seine Umgebung fortgesetzt
orlegt, die er selbst nach der Art dieser Kranken begreif-
icherweise nur mit Andeutungen beantwortet — und welche
Folgen wird das schließlich nicht mehr zu verschleiernde Übel
ür ihn, seinen Besitz und seine Beziehungen zum Hof und
ur Welt haben? Dazu kommt das zweite Moment: gibt es
ine Rettung? von wem wird sie ausgehen und durch welche
Mittel wird sie sich bewerkstelligen lassen? Dies zweite
Moment bereitet sich im zweiten Akt als sekundäres Motiv
vor und eröffnet die Perspektive auf die späteren Geschehnisse.

Wir sehen Heinrich von Anfang an als Kranken, der sich aus dem Leben der vornehmen Welt in die Einsamkeit des Schwarzwaldes auf das Gehöft seines Meiers Gottfried, den Schauplatz der beiden ersten Akte, zurückgezogen hat. Er tritt zuerst noch nach den Bühnenanweisungen, die in naturalistischen Dramen ja nicht unwichtig sind, in ritterlicher Erscheinung, in wohlgepflegter Barttracht auf, aber sein Gang ist langsam und nachdenklich, sein Gesicht fahl, seine Augen sind unruhig. Er ergeht sich in Erinnerungen an seine in den Bergen und Wäldern der Umgegend froh verlebte Jugendzeit und gedenkt seiner Spielgefährtin Ottegebe, die er nun zuerst im Walde wiedergesehen hat. Er gedenkt auch wehmütig der ritterlichen Kämpfe, die er als Anhänger der ghibellinischen Partei im Gefolge Kaiser Friedrichs mitgemacht hat, und des üppigen Lebens, das er in Palermo, Granada und im Orient geführt hat. Doch das ist jetzt alles eitel Schaum, denn er, der echt deutsche Ritter, der Tugend „Spiegelglas“, ist „verwälscht“. Da trifft ihn ein ungeahnter Schlag: sein treuer Knecht und Begleiter Ottacker hat ihn nach Mitteilung Gottfrieds heimlich verlassen, und Heinrich weiß nur zu gut, warum. Und nicht nur das, der feige Knecht hat zu dem Gesinde allerhand Anspielungen über Aussatz und Pestilenz gemacht, die Ottegebe nur zu richtig auf Heinrich gedeutet hat. Diese erscheint als blasses, von langer Krankheit genesenes Kind mit großen, dunklen Augen, ihr Gesicht ist von aschblondem, mit rotgoldenen Fäden durchzogenem Haar umrahmt, so daß sie einer Madonna mit einem „Heiligenschein

aus Flachs und Seide“ gleicht.[1]) Sie hat sich bei Heinrich Einzug in das elterliche Haus mit einer roten Schleife geschmückt, sie hegt und pflegt ihn und läßt sich von den Immen zerstechen, nur um ihm ein bißchen Honig vorsetzen zu können. Schüchtern und verlegen, wird sie bald rot, bald blaß, wenn Heinrich mit ihr spricht, und als er sie an die Zeit erinnert, wo er sie sein „klein Gemahel“ nannte, und jetzt hinzufügt, ein wackerer Landmann werde sie nun wohl bald im Ernst so nennen, da bricht sie fast zusammen. Zu ihrer Mutter sagt sie bedeutungsvoll, sie müsse Heinrich von seinen Leiden erlösen — damit schließt der langsam vorbereitende erste Akt. In dem zweiten, einige Monate später spielenden Akt drehen sich die Gespräche der Meiersfamilie, zu der jetzt auch der Klausner Benedikt hinzugetreten ist, wieder um Heinrichs Krankheit. Die ersten Szenen gehören Ottegebe. Daß zufällig die Klappe eines Miselsüchtigen auf dem Hofe gehört wird, gibt Veranlassung, daß Ottegebe ihre Gespräche mit dem Pater, dessen gelehrige Schülerin sie ist, der Mutter mitteilt, immer das stereotype „sagt der Pater“ auf den Lippen: alles Unglück, auch der Aussatz, komme von der Auflehnung des Menschen gegen Gott, der Jüngste Tag und das Letzte Gericht seien nahe, der Würgengel des Todes gehe um und schone auch die Reichsten und Vornehmsten nicht. Nun erzählt sie in äußerst zarter Verschleierung den Ausbruch von Heinrichs Krankheit als ein Märchen von irgend einem „Grafen“. Als dieser einst auf einem Fest mit der Tochter Kaiser Friedrichs, seiner heimlichen Braut, getanzt habe, habe ihn der Leibarzt beiseite genommen und ihn auf ein „Mal“ in der Hand aufmerksam gemacht und ihn als unrein bezeichnet. Hier ist eine medizinische Anspielung auf die früher sogenannten „Vormäler“, ein Symptom der Ansteckung, mit der äußeren

[1]) Stümcke nimmt in „Bühne und Welt“ (V, 254) an, daß Hauptmann den Namen Ottegebe aus der mittelhochdeutschen Dichtung vom „Guten Gerhart“ von Kaiser Ottos frommer Gemahlin entnommen habe. Er ist ebenso wie der Name des Knechts Ottacker gut altdeutsch, über die früheren Sprachformen beider Namen vergleiche man Förstemanns Namenbuch 1900, I, 1177 und 192. Der Name des Meiers Gottfried kommt auch in der deutschen Übersetzung von Longfellows „Goldener Legende“ durch Elise von Hohenhausen vor, bei Longfellow heißt er Gottlieb.

Leidensgeschichte des Helden geschickt verbunden; treffend ist uch die folgende Äußerung Brigittes über den „grausenvollen Schnee der Miselsucht“. Der Pater hat Ottegebe auch von lem Heilmittel der Salerner Ärzte erzählt. Sie erinnert sich n Isaaks Opfer und fährt erschrocken zusammen, als Brigitte vie zufällig ein Messer vom Tisch fallen läßt und sie es auf-eben soll. Die Aussicht, vielleicht einmal einem Bauern-urschen anverlobt zu werden, läßt den Gedanken, ins Kloster u gehen, bei ihr entstehen. Der Eintritt eines Freundes Heinrichs, den er zu sich gebeten hat, Hartmanns von Aue, eitet zu dem Helden des Stückes über. Gottfrieds Bericht iber des Herrn Krankheit ist zu lang geraten, umsomehr als Gottfried den wahren Grund ja noch nicht kennt. Von Hart-nann erfahren wir die Wirkung, welche Heinrichs Scheiden us der Welt bereits für ihn gehabt hat, er gilt als Ver-schollener, und sein Vetter Konrad ist im Begriff, sich wie Hadmar bei Weilen des herrenlosen Lehns zu bemächtigen. Heinrich, der blaß und verstört, mit hohler, belegter, vom langen Schweigen gleichsam verrosteter Stimme erscheint, wird beim Erblicken des alten Waffengefährten von den widerstreitendsten und peinlichsten Gefühlen bewegt. Obwohl dieser taktvoll genug ist, ihm nicht von dem bösen Gezischel der Welt und den Machinationen der Verwandten zu sprechen, so steht ihm doch die Frage nach dem Wesen der Krankheit zu. Heinrich antwortet anfangs ausweichend, nennt sich als mit dem „Zeichen von Aleppo“ behaftet, was der ungelehrte Kriegsmann freilich nicht versteht, ergeht sich in Selbstanklagen über sein früheres hoffärtiges Leben, spricht von dem plötzlichen Ausbruch seines Leidens bei der Rückkehr vom Kreuzzug (eine Anspielung auf seine Beziehungen zur Tochter des Kaisers fehlt auffallenderweise), bis er schließlich Hartmann ein für seinen Oheim bestimmtes Pergament mit seinem letzten Willen übergibt. Als dann Ottegebe und ihre Eltern hinzukommen, bekennt er zusammenbrechend, daß Hiobs Krankheit ihn befallen habe:

> Heinrich von Aue, der dreimal des Tags
> Den Leib sich wusch, der jedes Stäubchen blies
> Von seinem Ärmel, dieser Fürst und Herr
> Und Mann und Geck ist nun mit Hiobs Schwären
> Beglückt von der Fußsohle bis zum Scheitel!

Er ward, lebendigen Leibs, ein Brocken Aas,
Geschleudert auf den Aschenkehricht-Haufen,
Wo er sich eine Scherbe lesen darf,
Um seinen Grind zu schaben.

Ähnlich wie der vorige, aber schon bestimmter schließt der Akt mit Ottegebes inhaltsvoller Andeutung: „Ich hab's gelobt, du mußt versühnet sein.“ Die Analyse zeigt, daß beide Akte zwar das Moment der Spannung enthalten, aber fast ohne direkte Handlung nur referierend sind, ausgenommen der Schluß des zweiten. Ein dramatisch stärker veranlagter Dichter würde ohne Zweifel den Inhalt beider Akte durch straffere Zusammenziehung in einen einzigen verschmolzen haben. Was Ottegebe episch als Märchen erzählt, hätte eine dramatische Szene von hervorragender Wirkung abgeben können, und tatsächlich ist ein neuerer Bearbeiter des Stoffes, leider mit ganz unzulänglichem Können, der Anregung Hauptmanns gefolgt.[1])

Die beiden folgenden Akte führen Heinrichs Krankheit bis zu dem Punkt, wo es für ihn nur den Tod oder eine

---

[1]) Dies geschieht in der ersten Szene des Dramas „Der arme Heinrich“ von Ernst Hammer (Kiel, Rob. Cordes; o. J. März 1905 erschienen). Es wird indes gar nicht versucht, den Umschlag der Stimmung, zuerst die glückverheißende Verkündigung der Verlobung Heinrichs mit der Tochter des Kaisers, dann die Enthüllungen des Arztes und den Reflex derselben in seinen verschiedenen Abstufungen beim Kaiser, bei der Braut, bei dem ganz niedergeschmetterten Heinrich, beim Hofstaat, selbst beim Volk herauszuarbeiten. Die zwar energisch, aber schonend zu gebenden Erklärungen des Arztes wirken ganz roh. Etwas besser gelingt die folgende, frei nach Weilen konzipierte Szene, in der Heinrich gegen seinen vom Vater zum Nachfolger ernannten Bruder Rudolf sein Lehensanrecht verteidigt, aber von allen, auch der eigenen Mutter, verstoßen wird. Geradezu kläglich sind die weiteren fünf Auftritte. Heinrich wird, natürlich nach einem langen, gottanklagenden Monolog, von dem Meier Konrad und seiner Frau Brigitte, deren Namen gleichfalls aus Hauptmann stammen, vor die Tür gewiesen, nur deren Tochter Johanna folgt ihm mitleidig auf die Landstraße. Auf halbem Wege nach Italien erfährt jedoch Heinrich, daß seine Mutter wegen des wahrscheinlichen Todes Rudolfs auf einem Kreuzzuge seine Rückkehr dringend fordert. Auch Johanna stimmt derselben zu, ohne daß das Salerner Heilmittel probiert wäre. Da nun Johanna auf Schloß Aue weder als Magd noch als Herrin Heinrichs möglich ist, so verfällt der Dichter auf den famosen Ausweg, sie kurzer Hand von dem undankbaren Heinrich erdolchen zu lassen, und Heinrich bleibt aussätzig wie zuvor.

bernatürliche Rettung gibt; der dritte Akt schließt nach angen inneren Kämpfen des Helden mit der Ablehnung, der ierte mit der Annahme der von Ottegebe angebotenen Selbstpferung. Der dritte Akt spielt in einer Felseneinöde, deren zenerie etwas an Schultes erinnert, und gliedert sich in eine ürzere Szene mit Ottacker und eine ausgeführtere mit dem ater und Gottfried. Nur die Ottacker-Szene enthält wirkliche Iandlung und ist infolge ihrer schnellen Dialogführung und räftigen, charakteristischen Sprache vom dramatischen Standunkt aus die beste des ganzen Stückes. Die schüchterne nnäherung Ottackers an den Kranken, den er im Forst aufuchen soll, um ihm im Auftrag Hartmanns mitzuteilen, daß ine Schar Getreuer noch immer seine Burg gegen Konrad erteidige, sein reuiges Geständnis über seine feige Flucht, ler Kampf zwischen seiner wiedererwachten Anhänglichkeit ind der Furcht vor Ansteckung kommen neben Heinrichs Wutusbrüchen klar zum Ausdruck. Heinrich ist körperlich und eistig dem Untergang nahe, er tritt ganz verwahrlost mit ngeschorenem Haupthaar und Bart und mit verbundener Hand uf. Im Begriff, sein eigenes Grab zu graben, hält er einen Ionolog, der in seinem ersten und letzten Teil in der Ausnalung seelischen Leidens die äußersten Grenzen des künsterisch Erlaubten erreicht; mehr befriedigt der mittlere Teil, lie Apostrophe des Todes als des Überwinders aller Schmerzen nit Anklängen an ähnliche Gedanken in „Schluck und Jau“:

Aus Moder warst du, mußt zu Moder werden.
O, Schlaf des Lebens! tief'rer Schlaf des Tods:
Bettler und König! —
Tiefster Schweiger: Tod!
In deinem braunen Kleid wimmelnder Schollen,
Was weißt du? — Werden wir ins Leben nicht
Blindlings mit furchtbarem Henkersgriff gestoßen,
Nachdem uns Wollustraserei gezeugt
Erbarmungslos?! Und lockt ins Netz der Lust
Zu ahnungsloser Buhlschaft Nacht für Nacht
Der Sünde Girren nicht unzählige Toren? —
Ist Leben Kerkerhaft? Sind wir im Frohn?
Und bist du, Tod, der drohende Kerkermeister
Und Schließer, der den Ausgang nur verstellt? —

Es folgt die Gegenüberstellung Heinrichs und des Paters, hier

der zum Knecht gewordene, sich als ein Nichts fühlende, Got
anklagende Herr, der die Philosophie Jans und Jons vo
Wechsel aller Dinge, von der Relativität alles Seins wieder
holt und sich dabei noch als Herr der ihn umgebenden Natu
gebärdet, und daneben der felsenfest im Gottvertrauen ve
harrende, durch Schuld und Buße zu innerer Ruhe gelangt
Mönch. Benedikt und Gottfried berichten, daß Ottegebe (di
im ganzen Akt nicht auftritt), nachdem Heinrich das Hau
verlassen, auf den Tod erkrankt danieder liegt, nur von de
einen Idee, ihren Herrn zu retten, beherrscht. Als Heinric
derb auf den sexuellen Grund ihres Leidens anspielt („Eil
legt ihr das zur Seite, was aus den kranken Jungfern Weibe
macht, die in Gesundheit strotzen"), erzählt Gottfried, daß si
beim Anblick eines bäuerlichen Freiers verwirrt zu Boden ge
stürzt sei. Aus Heinrichs abweisenden Entgegnungen ersehe
wir, daß er Ottegebe, die ihn „spürsam wie ein Hund" in
Forst entdeckt und dort zweimal aufgesucht hat, durch Stein
würfe verscheucht hat, und nun erklärt er, daß er an di
Narreteien des Salerner Meisters nicht glaube:

> Sagt ihr, daß ich frei
> Von Sünde, makellos und lauter bin,
> Und daß die Pestilenz in meinem Blut
> Das Kleid der Seele mir noch nicht befleckte
> Bis diesen Augenblick,

und als beide ihn ergebnislos verlassen, gräbt er an seinem
Grabe weiter, die Worte des Paters vor sich hinlallend „Such
ein Obdach!". Man sieht, daß Hauptmann durch das stärker
Hervortreten des Paters und Gottfrieds eine Szene zwische
Heinrich und Ottegebe vermieden hat, obwohl sie doch auc
in seinem Sinn unschwer ins Werk zu setzen war, etwa so
daß das Verscheuchen des Mädchens durch einen Steinwur
den Höhepunkt gebildet hätte.

Im Innern der Waldkapelle Benedikts bereden sich im
vierten Akt Brigitte und der Pater über Heinrich, der nach
dem einen Gerücht bereits gestorben und in der Familiengruft
in Konstanz beigesetzt sein, nach einem andern noch lebend
aber ganz verwahrlost nächtlicherweile Konrads Gehöft um-
schleichen soll. Dann erschallen aus einem Nebenraum die

Geißelhiebe der ganz bei dem Klausner lebenden Ottegebe. Verzückt, mit wächsernem, vergeistigtem Gesicht erscheint sie, eine brennende Lampe in der Hand, gleich jenen klugen Jungfrauen des biblischen Gleichnisses, überzeugt, daß ihr Himmelsbräutigam, der kranke Heinrich, kommen werde. Eine sinnlich-übersinnliche, brünstig-inbrünstige, krankhaft überreizte Stimmung liegt in der Erzählung ihres Traumes, der sie von dem Seziertische des Arztes durch den wollüstigen Spuk der Hölle zu den reinen Sphären der himmlischen Gnade emporführt. Da sich trotz aller weltlichen Regungen (von denen sie im Schlußakt nach der Heimkehr dem Pater Benedikt noch mehr berichtet) ihr „reiner Sinn" standhaft bewährt, so fällt der Strahl der göttlichen Gnade auf sie:

> Was du erbittest, soll geschehen!
> Des Richterspruches Härte ist gebrochen!

So läßt der Dichter Ottegebe die Salerner Szene in sich erleben, bevor sie dorthin gelangt. Wie vorher das Geklirr der Geißel Ottegebes Auftreten anzeigte, so deutet dann der schrille, knarrende Laut einer Klapper Heinrichs Erscheinen an, der, mit Kapuze und Kutte vermummt, in die Kapelle schleicht. Er kommt, wie sein eindringlicher, poetisch schöner Monolog enthüllt, als ein demütig Schutzflehender, denn inzwischen ist in ihm eine Wandlung vom unbedingt ablehnenden Skeptizismus zu einer positiv gläubigeren Auffassung erfolgt, von der wir freilich nicht die Entwicklung, sondern den bereits vollzogenen Zustand kennen lernen. Nachdem er dem Pater erzählt, daß er seiner eigenen, oben erwähnten Grablegung beigewohnt habe, bittet er um Schutz vor den Verfolgungen durch die Knechte Konrads. Jetzt ist er es, der, nur von dem einzigen Wunsche des Lebenwollens beseelt, den Mönch nach dem Aufenthalt der langgesuchten Ottegebe, seiner einzigen Hoffnung, frägt:

> Ich will genesen, Mönch, ich will genesen!
> Mach mich gesund! Schaff mir aus meinem Blut
> Den fürchterlichen Fluch!
>
> Rede mit Gott dem Vater, deinem Herrn!
> Sag ihm, er habe mich genug geschlagen,

Erniedrigt und zerquält: er habe mich
Genugsam fühlen lassen, wer er sei —
Es sei in mir nichts weiter zu vernichten.

Gott, unser Herr, ist groß! gewaltig! groß!
Ich lob' ihn! lob' ihn! Außer ihm ist nichts,
Und ich bin nichts — doch ich will leben! leben!

Als Heinrich die zögernde Antwort des Mönchs, Ottegebe s
für die Welt gestorben und lebe als des Himmels Braut, a
ihren irdischen Tod bezieht, erscheint sie an der Tür, „fa
unkörperlich und von einer Glorie umstrahlt." Indem sie de
gebrochen Hingesunkenen mit unendlicher Rührung das „Ott
gebe, euer klein Gemahl" zuruft und ihn auf die Stirne küß
befreit sie ihn vom Alpdruck des Schmerzes, so daß er de
fest Entschlossenen, die auch der Mönch nicht mehr hinder
kann, willig nach Salerno folgt. Es ist von höchster, freilic
mehr lyrischer als dramatischer Kunst, daß der Dichter hie
wo Ottegebe entscheidend in die Handlung eingreift, ihr nich
lange Tiraden, sondern die wenigen, inhaltsreichen Worte vo
„klein gemahel" in den Mund legt, Worte, an denen kein
der Heinrich-Dichter vorübergegangen ist, die hier ihre zartest
und ergreifendste Fassung erhalten.

Ein klaffender Spalt tut sich zwischen den vier erste
sich in aufsteigender Linie bewegenden Akten und dem letzte
auf. Nachdem wir Heinrich soeben noch als Todessiechen ve
lassen haben, sehen wir ihn nach der Aktpause als gesunde
zurückkehren, so daß der ganze Akt weiter nichts als ein
Rekapitulation der umgangenen Salerner Ereignisse zu biete
vermag. In recht künstlicher Weise werden wir durch Ge
spräche Hartmanns und Ottackers, die das Schloß Aue so lang
für ihren Herrn gehalten haben, auf sein Erscheinen vorbereitet
er tritt dann ähnlich wie bei Schultes unerkannt in Pilge
kleidung auf. Wie uns die innere Entwicklung Ottegebes i
ihrem letzten Stadium im vorigen Akt als Traumerzählun
gegeben wurde, so erfahren wir jetzt diejenige Heinrichs gleich
falls in beschreibender Form, in einem etwa hundert Vers
umfassenden Bericht seiner Heilung. Das „Liebeswunder'
seiner Genesung wird in drei Phasen, in drei „Strahlen de
Gnade", zerlegt und nicht nur in christlichem Sinn als Gnaden

rweisung Gottes, sondern auch mit modernen, philosophisch-aturwissenschaftlichen Andeutungen zu erklären versucht. ie erste Stufe, die Heilsgewißheit, die am Ende des vierten kts eintrat, als Ottegebe ihm als Mittlerin zwischen Leben nd Tod, zwischen Welt und Gott erschien, hat eine sittliche rhebung bei ihm hervorgerufen:

> Das Gemeine stob
> Aus der verdumpften und verruchten Brust,
> Der mörderische Dunst der kalten Seele
> Entwich, der Haß, der Rachedurst, die Wut,
> Die Angst — die Raserei, mich aufzuzwingen
> Den Menschen, sei's auch durch gemeinen Mord,
> Erstarb.

Diese sittliche Erhebung wieder veranlaßt eine gewisse physische Heilswirkung:

> In ihre Aureole eingedrängt . . .
> In ihrem Dunstkreis konnt' ich wieder atmen,
> Und Schlaf, der mich gemieden hatte, schloß,
> Wenn sie die Hand mir auf die Stirne legte,
> Mein Herz vor den Dämonen wieder zu!

In der zweiten Phase erweitert sich die moralische Katharsis zu einer positiven Gefühlsanschauung, zur „Liebe in die erstorbene, finster drohende Welt“, und daraus entspringt ein bewußter Heilswillen, der fast zu einem seelischen Bekämpfungsmittel gegen die Krankheit wird — ein moderner, der Legende ganz fern liegender Gedanke:

> Und mir im Blut
> Begann ein seliges Drängen und ein Gären
> Erstandener Kräfte: die erregten sich
> Zu einem Willen, einer Macht
> In mich! fast fühlbar gen mein Siechtum streitend. —
> So rang's in mir! Noch ward ich nicht gesund,
> Doch fühlt' ich eins: daß ich es mußte werden —
> Oder mit ihr den gleichen Tod bestehen.

Erst diese Willensstärkung gibt ihm die Kraft, die Salerner Folterkammer zu durchschreiten. Als er hier Ottegebe „wie Eva nackt“ liegen sieht, trifft ihn der dritte Strahl der Gnade, die physische Heilung:

> Hartmann, gleichwie ein Körper ohne Herz,
> Ein Golem, eines Zauberers Gebilde —
> Doch keines Gottes — tönern oder auch

Aus Stein ... oder aus Erz, bist du, so lange nicht
Der reine, grade, ungebrochene Strom
Der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen
In die geheimnisvolle Kapsel, die
Das echte Schöpfungswunder uns verschließt:
Dann erst durchdringt dich Leben. Schrankenlos
Dehnt sich das Himmlische aus deiner Brust,
Mit Glanz durchschlagend deines Kerkers Wände,
Erlösend und auflösend —: dich! die Welt!
In das urewige Liebeselement.

Auch hier tritt die christliche Gnadenwirkung vor einer modernen Anschauung, einer Art von biologischem Pantheismus der auch sonst in der Literatur des Naturalismus anzutreffen ist, zurück, einer Anschauung, die von einem sinnlich-seelischen Gefühl des Lebens als des Urquells alles Wesens ausgeht, alles Seiende, Natur und Mensch, daraus ableitet und gleich Gott setzt. Trotz der unleugbaren ideellen Vertiefung, die das Wunder erfahren hat, und trotz einzelner Schönheiten des Monologs muß zweierlei betont werden: es bleibt ein ungelöster Widerspruch zwischen dem tatsächlichen Wunder und der gegebenen Erklärung, da das Wunder eben nur vom Standpunkt des unbedingten christlichen Glaubens denkbar erscheint, und sodann, was bei einem Kunstwerk viel wichtiger ist, es hätte eines weit größeren Aufwandes dichterischer Kraft, wenn möglich in dramatischer Ausführung, bedurft, um uns das Heilswunder menschlich näher zu bringen. — Daß am Schluß Ottegebe ebenfalls als Pilgrim verkleidet, in Unkenntnis über den Ort, wo sie sich befindet, hereintritt, daß sie bei Heinrichs Werbung wie betäubt in Schlaf sinkt, daß sich die Ritter über die Träumende lustig machen, ja sie gar für Frau Aventiure halten, daß Heinrich der Schlummernden eine Krone aufs Haupt setzt und mit der Erwachenden die Ringe wechselt — das ist im Grunde nur ein opernhafter Bühneneffekt. Immerhin aber beruht der Akt, der mit Heinrichs Worten „Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!“ schließt, auf einer positiveren Lebensauffassung und bringt nach all dem vorangegangenen Weh und Ach endlich Freude und Leben, Glaube und Hoffnung.

Die von Hauptmann erstrebte modern-psychologische Ver-

tiefung des Stoffes, die einzige, die seinem Naturell zu Gebote stand, ist ihm vom Standpunkt des naturalistischen Kunstprinzips aus in den ersten vier Akten, wenn auch sprunghaft und nicht lückenlos, gelungen, aber auf Kosten der dramatischen Wirkung; im letzten Akt mißglückt auch das psychologische Prinzip. Die Gefahr, bei der Darstellung der Krankheit ins Pathologische zu verfallen, hat Hauptmann mit Ausnahme einiger zu beanstandenden Stellen vermieden. Er ist bemüht, aus den Abgründen körperlich-seelischer Zerrüttung das Allgemein-Menschliche des Leidens, aus den Visionen religiösen Wahnsinns die unendliche Sehnsucht aufopfernder Liebe herauszuheben. Aber er schränkt die Wirkung durch sein fortgesetztes peinigendes, selbstquälerisches Wühlen in Schmerzgefühlen ein, wohingegen das Auslösen des Schmerzes im Ansatz stecken bleibt und die innere Befreiung hindert. Hauptmann besitzt zuviel von jener mittelalterlichen schmerzbegreifenden Kraft, von der er in der erwähnten Anzeige des Stehrschen Buches sagt: das Leben des Mittelalters muß mehr Kraft besessen haben, sowohl zur glückseligen Ekstase als zur markausdörrenden Marter und zum physischen Schmerz. Es ist Hauptmann nicht vergönnt, jederzeit freischaltend über dem Stoff zu stehen, sondern der Stoff drückt ihn nieder. Daher kommt es, daß er das spezifisch Dramatische zu wenig beachtet, im Gesamtplan die dramatische Struktur vernachlässigt und in der einzelnen Szene meistens nicht die Handlung selbst, sondern den Verlauf oder die Folgen der Handlung darstellt, also zuviel Epik in das Drama hineinbringt. Trotz dieser Schwächen übt das Werk selbst auf der Bühne eine bedeutende, ergreifende Wirkung aus, hauptsächlich infolge der tief-innerlichen, nachdrücklichen Sprache. Obwohl diese aus verschiedenen Stilquellen zusammengeflossen ist, entbehrt sie nicht der Einheitlichkeit und bewahrt eine stark individuelle Färbung. Die Goethesche Sprache gibt den Untergrund ab, diejenige Shakespeares (Lear, Hamlet, Timon) wirkt in der naturalistischen Behandlung des Leidens nach, für alles Christlich-Legendarische wird die Sprache der Bibel stark herangezogen, dazu kommen altertümelnde Stilmomente aus der mittelhochdeutschen Dichtung. Hauptmanns eigenster Ton

liegt im Lyrischen, im Unausgesprochenen, Halbgefühlten und Unfaßbaren, und dieser Lyrismus in dramatischer Form stellt seine Eigenart dar.

VI.

Bald nach dem epischen Drama Gerhart Hauptmanns erschien das romantische Trauerspiel „San Marcos Tochter“ von Arthur Fitger, nach dem Führer der Modernen ein Vertreter der älteren, realistischen Kunstrichtung, nach der engsten Begrenzung des Stoffes die weiteste Ausdehnung mit dem vollen dramatischen Apparat. Die Uraufführung erfolgte am 31. Januar 1903 am Deutschen Theater in Prag, es folgte eine Darstellung am Meiningenschen Hoftheater, beides Stätten, wo Werke Fitgers schon mehrfach aus der Taufe gehoben wurden. Die Spielzeit des Jahres 1904 brachte eine Aufführung am Schillertheater in Berlin und am Stadttheater in Bremen. Die Aufnahme des Stückes war in Prag eine enthusiastische, in Berlin eine recht kritische, ein andauernder Erfolg wurde nicht erzielt. Die Buchausgabe erschien bereits um die Jahreswende 1902/3.

Das Drama verbindet die Legende vom Armen Heinrich mit Motiven eines serbischen Volksliedes „Die Hochzeit des Maxim Zernojewitsch“ in der bekannten Sammlung der Talvj „Volkslieder der Serben“ (2. Aufl. 1835, I, 71), aus dem der Dichter einige Verse dem Drama als Motto vorangestellt hat. Durch einen Vergleich der beiden literarischen Quellen des Stückes mit der fertigen Dichtung läßt sich die Verknüpfung der beiden Stoffe zu einer neuen Dichtung, also ein Stück Entstehungsgeschichte, im Umriß ermitteln.

Das serbische Volkslied, eine Dichtung von 1226 Versen, erzählt in epischer Breite mit einer ausgesprochenen Vorliebe für die Schilderung prunkhafter Feste und kriegerischer Rüstungen, die den Malerpoeten Fitger besonders fesseln mußte, folgende Fabel. Iwan Zernojewitsch, Herrscher in Shabljak bei Skutari, wirbt für seinen, durch Schönheit ausgezeichneten Sohn Maxim um die Hand der Tochter des Dogen von Venedig und erhält sie unter der Voraussetzung zugesagt, daß der Sohn

bald zur Heimholung der Braut mit tausend Mann erscheine, von denen jedoch keiner ihn an Schönheit der Gestalt übertreffen dürfe. Heimgekehrt, erfährt der Vater, daß der Sohn an den Blattern erkrankt gewesen und noch mit entstellenden Narben behaftet ist. Voll Reue über das leichtsinnig gegebene Versprechen verheimlicht er Jahre hindurch das getroffene Abkommen, bis ihn ein Brief des Dogen zur Entscheidung drängt. Deshalb bittet er vor versammelten Mannen den stattlichen und schönen Woiwoden Milosch Obrenowitsch, an Stelle Maxims die Braut übers Meer zu holen. Dieser erklärt sich dazu bereit, falls ihm die reiche Brautgabe ungeteilt überlassen werde. Der Betrug gelingt; während der aus seinem Recht verdrängte „Knabe" Maxim mit verhaltenem Zorn zusieht, empfängt Milosch in Venedig den Brautschatz und die verschleierte Braut. Als sich jedoch bei der Rückkehr Milosch der Braut zu nähern sucht und diese, nachdem sie den Schleier zurückgeschlagen hat, ihm, von seiner Schönheit entzückt, die Hand reicht, tritt Iwan dazwischen, enthüllt den betrügerischen Tausch und bezeichnet Maxim als rechtmäßigen Gatten. Die Braut fordert die Herausgabe ihres Schatzes, den Milosch mit Ausnahme dreier Gegenstände, darunter des golddurchwirkten Hochzeitshemdes der Dogentochter, zurückerstatten will. Diese, hierüber untröstlich, ruft den vorausgeeilten Maxim zurück und verlangt einen Zweikampf, worauf Maxim rasend auf Milosch losstürzt und ihn tötet. Dies ist das Zeichen eines allgemeinen Gemetzels unter den Sippen. Zwar gelingt es Maxim, mit der Braut nach dem heimatlichen Palaste zu entfliehen, aber er sendet sie unberührt dem Dogen zurück. Er selbst begibt sich nach Stambul, von einem Bruder des Milosch verfolgt, der eine günstige Gelegenheit erwartet, um Blutrache zu üben — hier endet das Gedicht ohne bestimmten Abschluß. Es handelt sich in dieser inhaltreichen, stellenweise sehr poetischen, ganz naiv empfundenen Volksdichtung zunächst um eine Brautwerbungssage, hinzu kommt ein Gestaltentausch in der Form, daß ein schöner Mann einen durch Krankheit Entstellten vertritt, dann folgt der Kampf um den Besitz der Braut und des Brautschatzes, in dem der eigentliche Entführer getötet wird, aus dem Kampf der Rivalen entsteht ein Kampf der Sippen.

Unter Fortlassung der ganzen zweiten Hälfte des Volksliedes verwertet Fitger nur die Brautwerbungssage und den Gestaltentausch. Indem er für den unbedeutenden albanischen Bezirk Byzanz einsetzt, schafft er sich einen reichen historischen Hintergrund, kann er den Kampf des oströmischen Reiches gegen das andrängende Türkentum zugrunde legen und die geschichtlichen Beziehungen zwischen der Republik Venedig und Byzanz ausnützen, doch bindet er sich nicht an eine genau bestimmte Zeit. Auch die übernommenen Motive werden aus dem einfachen, engen serbischen Milieu in höhere, kompliziertere Kulturformen übertragen. Der Vater wirbt nicht für den Sohn um die Dogentochter, sondern die verwitwete Mutter, Irene genannt, schickt für ihren schon regierenden, aber noch jugendlichen Sohn Maximus den Patriarchen Porphyrius von Konstantinopel mit der gedachten vertraulichen Mission nach Venedig. Dem Gesandten gelingt es, einen Ehevertrag zustande zu bringen; zwar nimmt er darin keine Klausel über die Schönheit des Maximus auf, aber er schildert ihn doch als einen ideal-schönen Jüngling, als eine Art Halbgott (dies das Schema des ersten Aktes). Zurückgekehrt, erfährt er, daß Maximus auf einem Feldzug schwer an den Blattern erkrankt ist und für immer entstellt sein wird. Das Thema des Personentausches wird, um nicht gar zu plump zu wirken, durch das Plautinische Menächmen-Motiv gemildert: zu Maximus gesellt sich sein Zwillingsbruder Maximinus, der die Rolle des Milosch übernimmt. Um aber den Betrug möglichst moralisch erscheinen zu lassen, läßt Fitger in Maximus selbst die Idee entstehen, freiwillig zugunsten des glücklicheren Bruders der Krone zu entsagen. Nach Zustimmung Irenes wird Maximinus oströmischer Herrscher und soll die Braut Lavinia, genannt San Marcos Tochter, aus Venedig heimführen (II. Akt). Als aber Maximus, der schon vorher ein Bild Lavinias gesehen hat, dem Einzuge der Braut beiwohnt, ist er von ihrer Schönheit und dem Liebreiz ihres Wesens so sehr entzückt, daß er sein Versprechen vergißt und ihr in Gegenwart des Maximinus seine Liebe erklärt. Der daraus entstehende Bruderzwist führt nicht wie im Liede sogleich zu tödlichem Ausgang, sondern wird, etwa wie in der „Braut von Messina“, durch die Mutter

orläufig geschlichtet. Doch das Mädchen, das im Volkslied icht viel mehr als ein Tauschobjekt ist, mußte zu Wort ommen, mußte sich zwischen den Brüdern entscheiden. Sie evorzugt den Entstellten, und nun setzt am Ende des dritten kts die Legende vom Armen Heinrich, übertragen auf die 'ersonen des serbischen Volksliedes, ein. Als Lavinia von hrer Amme Melantho erfahren hat, daß das Blut einer reinen ungfrau die Blatternseuche verscheuche, reift der Entschluß ur Selbstaufopferung schnell in ihr heran. Sie eilt heimlich nd unerkannt zu dem Arzt des Maximus, Palämon, in dessen emach der vierte Akt spielt. Ein so grimmer Hasser biblichen Kirchenglaubens, wie es der Verfasser der „Hexe“ ist, in so ausgesprochener Anhänger des klassisch-realistischen Kunstideals konnte kein Zugeständnis weder an die Orthodoxie ioch an die symbolische Literaturdichtung machen. Er zerstört den naiven Sinn der Legende durch eine ausgeprägt ationalistische Auffassung und entspricht damit zweifellos der ierrschenden Zeitanschauung: weder Palämon noch Maximus können dem Ammenmärchen vom Blutopfer Glauben schenken, und eine Heilung erfolgt nicht.[1]) Trotzdem benutzt Fitger das Theatralische des Motivs. Palämon geht gegen seine innere Überzeugung scheinbar auf Lavinias Entschluß ein, um vielleicht eine günstige seelische Wirkung bei dem Kranken hervorzurufen. Schon ist er bereit, dem verschleierten, in den Sessel gesunkenen Mädchen die Pulsader zu öffnen, als Maximus abwehrend dazwischen tritt. In derselben Szene gelangt das Motiv der feindlichen Brüder auf seinen Höhepunkt. Maximus erkennt in dem opferbereiten Mädchen die Braut seines Bruders

---

[1]) Fitger dachte darüber wie Konrad Ferdinand Meyer. Dieser läßt in „Huttens letzten Tagen“ (1871, Nr. 62, Der arme Heinrich) den an einer gleich schweren Krankheit dahinsiechenden Hutten ironisch sagen:

Heut saß ich armer Ulrich still daheim
Und las den „Armen Heinrich“, Reim an Reim.
Des siechen Ritters Abenteuer las
Ich gerne, der durch Wunderwerk genas.
Ihr braven Heil'gen, könntet — frag' ich nun —
Am Hutten schließlich ihr ein Wunder tun?
Am Hutten? Nein. Da fühlt er selber, wißt,
Wie das von euch zu viel gefordert ist.

und sieht zu spät, daß er trotz seines Siechtums geliebt wurde: nun verliert er in der verschmähten Retterin auch die Geliebte, und ihm bleibt nur die Resignation übrig. Der fünfte Akt entwickelt dann folgerichtig, wie der Todkranke, nachdem er Thron und Weib verloren, freiwillig aus dem Leben scheidet.

Der Kompositionsfehler des Stückes liegt in der Häufung der Motive, die aufgegriffen, aber nicht durchgeführt werden, denen zum Teil im entscheidenden Augenblick die Spitze abgebrochen wird, was sich wiederum aus der Kontamination der beiden, an sich recht verschiedenen Sagenstoffe erklärt. Am verhängnisvollsten ist das Thema des Gestaltentausches, das durch die Verbindung mit dem etwas abgegriffenen Zwillingsbrudermotiv nicht aufgebessert wird. Aus Gründen der Staatsraison verbinden sich die beiden Brüder und die Mutter zu dem Betrug der Unterschiebung, der bis zum Schluß unaufgedeckt und ungesühnt bleibt, so daß Lavinia und der Doge hintergangen werden. An dieser Tatsache läßt sich auch dadurch nichts ändern, daß im Laufe der Verwicklungen bald Maximus bald Maximinus im Begriff sind, den Verrat einzugestehen, aber immer durch politische Bedenken und die Heiligkeit ihres Eides zurückgehalten werden. Solche Rücksichtnahme auf das Staatsinteresse ist zwar für eine geschichtlich-diplomatische Auffassung denkbar, nicht aber für eine ethisch-ästhetische. Dieser Grundfehler wird zur Achillesferse des ganzen Stückes. Zu dem Kampf der Brüder um die Krone kommt der Kampf um die Braut, doch bevor es zu einem offenen Gegensatz kommt, entsagt der Berechtigte, wiederum aus politischen Gründen, seinem Anspruche. Wie störend die Einmischnng der politischen Nebengedanken ist, zeigt sich am deutlichsten in dem Monolog Irenes (V, 4), wo sie, eine rechte Rabenmutter, dem Gedanken Raum gibt, ihr kranker Sohn möge sterben, um ihrem gesunden Platz zu machen, und ferner in der Szene (V, 6), wo sie den Selbstmordgedanken des Maximus in keiner Weise hindernd in den Weg tritt. Gewiß mußte das Leben in Lavinia und Maximinus über den Tod siegen, aber mußte es über ein Verbrechen dahingehen? Zu diesen Motiven kommt dann das Erlösungsmotiv, aber das Anerbieten Lavinias wird, kaum ausgesprochen, abgelehnt, allerdings aus anderen, wie wir sahen,

ı ihrer Art gerechtfertigten Gründen. Infolge des mehrfachen ⅼbbrechens der einmal eingefädelten Motive erhalten wir keine roße bedeutende, fortlaufend entwickelte dramatische Handıng, sondern einzelne dramatische Ausschnitte; am einheitichsten und am besten gelungen ist die Maximus-Handlung. 'itgers Eigenart, durch grelle Gegensätze zu wirken, verəugnet sich auch in diesem Stück nicht: da ist Venedig mit .en Prunkgemächern des Dogenpalastes und dem Jammereschrei der Galeerensklaven, Byzanz mit seiner alten Kultur ınd seiner ehrwürdigen Hagia Sophia und daneben das Elend ler Großstadt und die Greuel der türkischen Eindringlinge, ıier der blatternentstellte Kaiser von Byzanz, dort die jugendich-schöne Venezianerin, dann der prunkvolle Hochzeitszug ınd daneben der sterbende Cäsar. Es scheint, als ob die große ıalerische Phantasie des Künstlers durch zu langes Verweilen ›ei dem bildlichen, dekorativen Eindruck der Szene die lramatische Schwungkraft etwas zu sehr beeinflußt hätte.

Die Hauptcharaktere erfordern noch eine nähere Beıprechung. Die schöne, junge und kluge Dogentochter Lavinia, lie von ihren Freundinnen mit Ariosts Heldenjungfrau Bradanante und dem weiblichen Ritter Marfisa verglichen wird, beıchäftigt sich, obwohl eben der Klosterschule entronnen, schon mit den Dingen der hohen Politik im fernen Osten und wäre ım liebsten als Admiral gegen die Türken ausgerückt. Als sich nun der Vater und der Patriarch mit dem Antrag einer Konvenienzehe mit dem nie von ihr gesehenen Herrscher von Byzanz nahen, gesteht sie, daß sie sich jenen großen Blitz, der ein weibliches Herz zur Liebe und Heldenanbetung entflamme, zwar etwas anders vorgestellt habe, aber sie fügt sich dem Wunsche des Vaters und dem Zwang der Umstände. Um ihr schon in der Heimat fürstlichen Rang zu verschaffen, wird sie von der Republik als San Marcos Tochter adoptiert, was Fitger vielleicht der Adoption der durch Makarts Gemälde bekannten Königin von Cypern, Caterina Cornaro, nachgebildet hat. Diese sonst so gesunde und verständige Dogentochter hat eine einzige Krankheit, die „Mitleidskrankheit" nach ihrem eigenen Ausdruck, ohne daß wir verstehen, wie gerade sie zu dieser, doch auch schon ans Psychische grenzenden Krankheit

— man denke an die heilige Elisabeth und die Märtyrer-
legenden — gelangt ist. Freilich versucht der Dichter in
mehreren Szenen die Erregung ihres Mitgefühls darzustellen.
Zuerst sieht sie in Venedig die Sträflingsqualen der Galeeren-
sklaven, die sie nach altem Brauch als gekrönte Dogentochter
begnadigen darf, auf der Fahrt nach Byzanz lernt sie auf den
griechischen Inseln die Greueln der türkischen Verwüstung
kennen, beim Einzug in Byzanz drängen sich die Siechen an
sie heran, um durch ihre Handauflegung zu gesunden, endlich
naht sich ihr das Elend auf Herrscherthronen in der Gestalt
des blatternentstellten Maximus. Diese innerlich zusammen-
gehörenden Szenen, durch die gleichsam suggestiv auf Lavinias
Gemüt gewirkt werden soll, dürfen nicht dadurch in ihrer
Wirkung geschmälert werden, daß man die Galeerensklaven-
Szene fortläßt, wie dies in Bremen nach der zweiten Auf-
führung geschah, obwohl sie allerdings sehr in der krassen
Art Victor Hugos gehalten ist. Als Lavinia dann als Schuldig-
Unschuldige in Byzanz den Bruderzwist veranlaßt, wendet sich
ihr Herz dem körperlich Entstellten zu, was man vermöge des
weiblichen Mitleids, das manchmal so groß wie die Liebe ist,
noch begreiflich finden kann. Daß sie aber sofort bereit ist,
ihr Leben für den Kranken einzusetzen, ist kein von innen
heraus mit unwiderstehlicher Kraft zum Durchbruch kommen-
der Entschluß, obwohl der Dichter sie das schöne Wort sagen
läßt, daß Opfer Tat gewordene Gebete seien. Sie ist viel zu
gesund, zu klug und zu leidenschaftslos, als daß wir an ihre
wirkliche Hingabe für den Bruder ihres künftigen Gatten
glauben könnten. Überhaupt ist das Aufopferungsmotiv bei
einer hochgestellten Dogentochter viel unwahrscheinlicher als
bei einem sozial tiefer stehenden Mädchen wie der Meiers-
tochter. Auch die Art, wie Lavinia in ihrem Entschluß be-
stärkt wird, ist rein äußerlich theatralisch, mit einer Neigung
zum Fatalistischen. Nachdem sie sich mit erstaunlicher lite-
rarischer Kenntnis an Alkeste, die für Admet in den Hades
ging, an die Tochter Jephtas, die für ihren Vater starb, an
Iphigenie in Aulis und sogar an die Meierstochter im „Armen
Heinrich" erinnert hat, will sie nach einem bekannten mittel-
alterlichen Aberglauben durch beliebiges Aufschlagen von

icherseiten die Zukunft enträtseln. Im Virgil findet sie eine
nspielung auf die Iphigeniensage, im Dante die wenig
schmackvolle Stelle „Gleichwie der Pelikan mit seinem
ute die Jungen atzt" und zuletzt in der Bibel die Worte:
)as ist mein Blut, das nun für euch vergossen werden soll."
ls darauf ihr Opfer verschmäht wird, muß sie ihrem Gatten
ren Mitleidsroman erzählen und sich willenlos seiner Ent-
heidung fügen. Der Charakter der Lavinia ist zu sehr aus
rstandesmäßiger Abstraktion hervorgegangen, während im
egensatz dazu die Ottegebe Hauptmanns und das Liebheidli
icarda Huchs überwiegend Geschöpfe der Empfindung sind.

Dadurch, daß Maximus das Opfer Lavinias ablehnt und
cht gesundet, wird er der wirkliche Held des Dramas, das
gentlich nach ihm benannt sein sollte, denn sein Heroismus
t im Vergleich zu dem Lavinias der größere. Maximus, der
eld der Entsagung, ist die Verkörperung einer durchaus
ssimistischen Weltauffassung, er ist im Grunde Fitger selbst.
aher ist er auch eine aus dem Vollen geschöpfte tragische
estalt, aus dem Herzen des Dichters geboren. Da Maximus
ı drohender Erblindung als Folge einer Blatternerkrankung
idet, die er nach dem packenden Bericht des Andronikus
urch Ansteckung von dem schwärenbedeckten Mohammed bei
er Belagerung Idäas erlangt hat, so kommt Fitger mit der
sthetik des Häßlichen nicht in Konflikt. Maximus empfindet
is Unnatürliche, durch eine Mittelsperson für sich werben zu
ssen, zu sehr, um nicht mit Thersiteischem Spott von dem
uppelpelz zu sprechen, den sich Porphyrius durch seine Unter-
andlungen mit den „Rialtoleuten" von Venedig verdient habe.
elbstquälerisch, wie er ist, legt er sich stets die Frage vor,
b die Krone von Byzanz zu seiner Krankenbinde, seine ver-
rüppelte Gestalt zu der strahlenden Dogentochter passe, und
r beantwortet sie sich mit einem Nein. Er selbst schlägt
aher mit einer etwas zu gelehrten Anspielung auf Menanders
Zwillinge" den Tausch mit dem glücklicheren Bruder vor.
)er Anblick der Braut aber läßt nicht nur seinen Lebensmut
ufflammen, sondern auch Neid gegen den Bruder entstehen,
nd er überläßt sich selbstzerstörendem Spott, um freilich
interher das Geschehene bald zu bereuen. Als er durch

Verzichtleistung auf Lavinias Opfer ihre Zuneigung verlor hat, entsagt er der Braut mit den Worten:

Laß einmal die geliebte Hand mich fassen;
Ich finde sie nicht in der Finsternis;
Ich bitte, reiche sie mir dar, du Holde,
Du Engelgleiche! Sieh, der grimme Neid
Auf meinen Bruder, der mit Bitternis
Mein Herz zum Rand gefüllt, er ebbt zurück,
Und gerne gönn' ich ihm die Gunst der Götter.
Ihn trug — wie Aphrodite ihren Sohn
Der Schlacht entrückte — aus des Siechtums Schrecken
Die Charis in das göttliche Gefild
Der Schönheit und der Kraft; so halte Zeus
Die Aegis über ihm, die schützende,
Und send' ihm seinen blitzbewehrten Aar
Vorauf ins dichteste Gewühl der Feinde,
So bändige Poseidon ihm das Meer,
So singe seines Ruhmes Hochgesang
Apoll mit allen Musen, wenn die Flamme
Sein Irdisches dem Element zurückgibt;
Ich hab' es überwunden; ich entsage.

Zuletzt scheidet er dann auch vom Leben mit Rücksicht a den Thron und den Bruder:

Mein Bruder oder ich! — Und fragt sich das?
Sein ist das Leben, und er wird sich finden;
Mein ist der Tod — und was verlier' ich denn,
Was ich nicht ohne dies verloren hätte?
Erschwere mir durch Trauer nicht die Tat.
Ganz heimlich, ganz unscheinbar soll's gescheh'n.
Nicht wie der selige Marcus Curtius
Gestiefelt und gespornt, auf offnem Markt,
Von Gaffern angestaunt als großer Held,
Stürz' ich pathetisch in den Abgrund mich
Und sichre mir Schulbank-Unsterblichkeit.
Unmerklich — brich mir nicht das Herz mit Trauern —
Unmerklich lischt das arme Lämpchen aus.
Wer wird sich wundern? „Schade! Ja, die Blattern!
Und gar ein Rückfall — hab' ich's doch gedacht!"
So wird's von Mund zu Munde gehn, und dann —
Vergessenheit.

Von den übrigen Personen ist nur noch der Arzt Paläm bemerkenswert, eine abgeklärte philosophische Natur, in d die positivere Seite von Fitgers Weltanschauung niedergel

t. Er ist zwar kein Gebetsheiliger und Kirchengänger —
den betreffenden Versen zeigt die Erwähnung der kirch-
chen Kunst, wie persönlich hier Fitger spricht:

Und hab' ich zu den Frommen nie gehört
Und mich, wenn mich die Kunst hinein nicht führte,
Von ihren Kirchen meilenfern gehalten.

ber er ist ein Gegner medizinischen Aberglaubens:

Das wüste Märchen
Der Heilkraft in vergossnem Kinderblut
Hat Unheil schon genug gestiftet, wird
Unheil genug noch stiften, denn untilgbar
Hat sich's in dunklen Köpfen eingewurzelt,

nd ein Bekenner einer universalistischen Anschauung, aber
it dem Schlußgedanken des „Ignorabimus“:

Lieb' und Haß und Hoffnung
Und Furcht und tausend andre Geister gibt's,
Wenn wir sie gleich nicht messen und nicht wägen,
Sie sind, und alles Seiende hat Macht
Als Faktor in der ungeheueren Rechnung,
Die Ursach knüpft und Wirkung zu dem Netz
Des großen Alls, drin jeglich Fädchen aufgeht.
Nur daß kein menschlich Auge das Gesetz
Erkennt, nach dem sich's ordnet.

ls Mitwisser der geheimsten Vorgänge am byzantinischen
lofe sieht er in dem großen Monologe des vierten Akts, der
zenisch etwas an Lionis Monolog in Byrons „Marino Faliero“
IV, 1) erinnert, den Untergang des oströmischen Reiches
assandragleich voraus. Dies Selbstgespräch geht am Schluß
anz ins Lyrische über, indem Palämon angeblich aus einem
lten Dichter, in Wirklichkeit aus Victor Hugo ein Gedicht
itiert, das man unter dem Titel „La ville prise“ in den
Orientales“ findet. Fitger hat das Gedicht, eine grausige,
on glühendster Phantasie getragene Schilderung einer unter-
vorfenen, dem Brand und der Plünderung preisgegebenen Stadt,
twas freier als Freiligrath,[1]) aber durchaus kongenial über-
ragen.

Die Diktion Fitgers ist durch eine glänzende, farben-

[1]) Gesammelte Dichtungen, 5. Aufl., IV, 288; vgl. Vict. Hugo, Œuvres
omplètes, Edit. définit. II, 181. Orientales Nr. 28.

prächtige, bilderreiche Sprache ausgezeichnet, aber er schad
sich durch eine Sucht nach gelehrten Vergleichen, namentlic
aus der griechischen Mythologie. In der oben angeführte
ersten Rede des Maximus wird beispielsweise der Gedank
daß sich die Gunst der Götter Maximin zuwenden möge, durc
ein halb Dutzend aneinander gereihter mythologischer An
spielungen ausgedrückt.

Der Unterschied zwischen der Darstellungsart in Fitger
Drama und seinen beiden Quellen ist also ein ganz bedeutende
es ist fast derjenige zwischen Volks- und Kunstpoesie übe
haupt. Das serbische Volkslied ist episch-naiv, die deutsch
Legende ist es zum Teil auch, aber Fitgers Behandlungsa
ist, mit Schiller zu reden, ganz die des sentimentalische
Dichters.

Wir sind am Schluß! Abgesehen von einem schwache
Reis, das die Legende in die englisch-amerikanische Literatu
entsendet, bringt sie nur in ihrer ursprünglichen deutsche
Heimat neue triebkräftige Schößlinge hervor. Eine Meng
prosaischer und poetischer Übersetzungen unterschiedliche
Wertes, zu denen noch die zahlreichen Analysen in den lit
raturgeschichtlichen Werken hinzukommen, sorgen für di
Massenverbreitung des Stoffes und für die Aufrechterhaltun
des Interesses an ihm. Eine Reihe dramatischer Behandlunge
durch Dichter zweiten und dritten Ranges — nachklassisch
Werke, Volksschauspiele oder religiöse Dramen — lasse
zwar im einzelnen Brauchbares entstehen, aber es geling
nicht, frischen Most in die alten Schläuche zu gießen. D
wird der Stoff aus den Niederungen der Literatur, in dene
er sich bisher bewegt hatte, durch die naturalistisch-symbo
lische Richtung in die Höhe geschnellt. Ricarda Huch un
besonders Gerhart Hauptmann vermögen es, wirklich indi
viduelle und moderne Gefühlswerte in ihre Schöpfungen hinein
zulegen. Ricarda Huch umkleidet die Legende in der be
grenzten, aber leichter zu beherrschenden Form der Novell
mit philosophisch-romantischer Ironie. Hauptmann schafft ei
modernes Drama menschlichen Schmerzes und göttlicher Gnad

nd vereinigt so Philoktet und Hiob, aber die Darstellung es Heilswunders bewältigt auch er nicht, obwohl die dichteische Durchdringung und der Unterton persönlichsten Mitmpfindens bei ihm am stärksten sind. Durch Fitger erfolgt ı der Behandlung des Problems ein Rückschlag gegen die ymbolische Richtung, insofern er den Stoff rationalistisch auföst und das Wunder negiert, doch tritt er als Epigone einer urückliegenden Kunstrichtung in der Formgebung gegen Iauptmann zurück. Wenn trotz aller Bemühungen der Dichter in völlig abgerundetes Kunstwerk nicht zustande gekommen st — denn die Legende ist im Grunde zu mittelalterlich:atholisch, um eine dem modernen Empfinden allseitig entprechende, zu episch, um eine wirklich dramatische Behandung zu gestatten —, so heißt es auch hier: voluisse sat est. Jnd wie sagt Hauptmann am Schluß seiner Dichtung: Die Ringenden sind die Lebendigen!

Nachtrag zu S. 8.

Zu den eigentlichen Übersetzungen des Armen Heinrich ist zwischen lerjenigen von Simrock und der von Friedrich Koch eine andere von G. O. **Marbach** hinzuzufügen, die als 32. Heft der Sammlung „Volksbücher", Leipzig o. J., wahrscheinlich 1842, erschien und mit fünf netten Miniaturholzschnitten verziert ist, von denen zwei mit R. v. H. gezeichnet sind. Wenn auch weniger wörtlich als die genannten Übersetzungen, übertrifft sie diese bei voller Wahrung des ursprünglichen Charakters der Vorlage durch einen fließenden, anheimelnden Erzählerton.

Zu S. 41.

Über Pfitzners Musikdrama ist noch die eingehende, mir erst nachträglich bekannt gewordene Anzeige des „Kunstwarts" Bd. XIII, 51 f., gezeichnet R. B. (= Batka), zu vergleichen.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Franz Muncker,

o. ö. Professor an der Universität München.

XXXI.

Kleist und die Romantik

Ein Versuch

von

Ernst Kayka.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1906.

leist und die Romantik.

Ein Versuch

von

Ernst Kayka.

„Nur wer sich mit eignen Kräften
Durch das Dickicht einen Pfad schafft,
Kann den Kranz sich dauernd heften:
Kunst ist keine Kameradschaft!“
Lenau.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1906.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Meinen Eltern.

Vorwort.

H. v. Kleist wurde mir sehr früh lieb und vertraut durch die begeisterte Einführung meines verehrten Lehrers, des Herrn Dr. W. Müller, der uns den Kohlhaas und den Prinzen von Homburg scharfsinnig erläuterte und mit uns die Hermannsschlacht aufführte.

Vorliegende Arbeit ist aus selbständigen Studien erwachsen, zu denen mich ein Kolleg Erich Schmidts über die Geschichte der Romantik (Sommersemester 1902) angeregt hat. Sie wurde in der Hauptsache im Frühling und Sommer 1905 zu Halle niedergeschrieben. Bei ihrem Entstehen gaben mir die Herren Professoren Ph. Strauch und A. E. Berger mancherlei Beweise ihrer Teilnahme; besonders unterstützte mich der letztere durch guten Rat und die Durchsicht der fertigen Arbeit. Auch an dieser Stelle danke ich ihnen beiden herzlich dafür.

Desgleichen fand ich bei Herrn Prof. Muncker, dem ich die Studie für seine Sammlung anbot, das tatkräftigste Entgegenkommen, obgleich er den Ergebnissen meiner Forschung nicht in allen Einzelheiten beizustimmen vermochte. Seiner Kritik verdanke ich manche Verbesserung des Inhalts und der Form meiner Schrift. Dafür, sowie für die Mühe, die ihm die Korrekturen und der Druck der Arbeit verursachten, werde ich ihm immer dankbar verpflichtet bleiben.

Ebenso sage ich den Herren Prof. Dr. Collin, der mich auf Jean Paul hingewiesen hat, Dr. Günther (Leipzig), Dr. Naetebus (Berlin) und Dr. Houben (Schönberg) für tätige Förderung meiner Studien auch hier den besten Dank.

Meinen Eltern, Geschwistern und Freunden für Unwägbares ein herzlicher Händedruck.

Greiz, im Januar 1906.

Ernst Kayka.

Inhalt.

Einleitung.

H. A. Krüger hat mit einem gewissen Humor zum Motto für sein anregendes Buch über die Pseudoromantik (1904) ein Wort Tiecks gewählt, das als Stoßseufzer jenes Königs der romantischen Schule doppelt wertvoll ist. „Das Wort Romantisch“, so sagt er da, „das man so häufig gebrauchen hört, und oft in verkehrter Weise, hat viel Unheil angerichtet.“ Und es richtet es noch heute an, so darf man wohl hinzufügen, wenn anders Unklarheit in der Wissenschaft mit Unheil verschwistert ist. Denn ganz abgesehen von den tausend Tagesbedeutungen dieses seltsamen Wortes und der einseitig das Kranke hervorhebenden Goethischen (vgl. Eckermann: Gespräche mit Goethe; Düntzer II, 63; 70) findet es nicht nur in seiner besten Jugend, nein, heute noch bei Künstlern und Gelehrten, soviel ich sehe, eine dreifache Verwendung: einmal soll es soviel heißen wie modern im Gegensatz zu antik, also die Poesie charakterisieren, die in Dante, Shakespeare und Goethe gipfelt (vgl. J. Paul: Vorschule der Ästhetik u. a.); dann ist es mit poetisch fast identisch (vgl. Tieck, Kritische Schriften II, 237 u. a.); schließlich ist es schillerndes Schlagwort und Kampfruf der bekannten Schlegelschen Schule.[1]) In dieser verwirrenden Dreieinigkeit lebt das infolgedessen ganz unfaßbare, viel und nichts sagende Wort z. B. in den bekannten Büchern Ricarda Huchs.[2]) Am besten spräche man in der Wissen-

[1]) Fr. Schlegel hat aber später gegen die Auffassung, als sei die Vereinigung der Athenäumsfreunde eine Schule gewesen, kräftig protestiert (s. Rezension v. Ad. Müllers Vorlesungen, K. N. L. 143, S. 417).

[2]) R. Huch, Blütezeit der Romantik 1899 und Ausbreitung und Verfall der Romantik 1902.

schaft nur noch von den literarischen Strömungen zur Zeit Goethes und Schillers und ließe den abgestorbenen Begriff ganz fallen, oder schränkte ihn wenigstens auf die Mitglieder der bekannten Schule ein. Indessen auch diese Schule hat eine reiche Entwicklungsgeschichte, und es bleibt trotz den scharfsinnigen Untersuchungen R. Hayms (Rom. Schule) u. a. noch eine Aufgabe der Zukunft, festzustellen, was denn ihr eigenstes Eigentum ist; sie wird nur dann zu lösen sein, wenn man sich von den verführerischen Schlagworten freimacht und den einzelnen Individuen ihren eigentümlichen Platz in der ganzen Zeitbewegung anweist.

Einen kleinen Beitrag zu dieser Aufgabe, freilich mehr negativer Art, gibt, wie ich hoffe, die vorliegende Skizze über „Kleist und die Romantik". Darnach ein Gemälde in all seinen Farben und Nuancen auszuführen, wird mir hoffentlich die Zukunft gestatten. Denn beim ersten Wurf ist es mir nicht möglich, mehr als einen Grundriß aufzuzeichnen.

Die Zeiten sind ja freilich für immer vorbei — wenigstens in der ernsten Wissenschaft —, wo man Kleist schlechthin zur romantischen Schule rechnete, ja in ihm einen der „berüchtigtsten Jünger" (vgl. Steig, H. v. Kleists Berl. Kämpfe 673) dieser „leidigen Sekte" sah. Denn unsere bedeutendsten Kleist-Philologen wie E. Schmidt, Gaudig [1]) u. a., letzthin in dem oben zitierten Buche auch Krüger, haben den starken antiromantischen Zug Kleists und seine geniale Selbständigkeit gegenüber dem Schulevangelium genugsam betont, so daß die völlig tendenziösen Stimmen O. Ewalds [2]) u. a. ungehört verhallen werden. Und wenn auch R. Steig [3]) die feinen Beziehungen zwischen Kleist und den Arnim, Brentano, Grimms, Fouqué u. a. hervorhebt und dabei vielleicht hie und da die Outsiderschaft Kleists etwas zu sehr vergessen läßt, so ist er doch gewiß weit davon entfernt, die Einzigkeit des großen Dichters in der Schul- und Standesgemeinschaft aufgehen

---

[1]) E. Schmidt, Kleistausgabe des Bibliographischen Instituts (A) und Gaudig, Wegweiser durch die klassischen Schuldramen V, 4. Abt.

[2]) O. Ewald, Die Probleme der Romantik im Spiegel der Gegenwart 1905.

[3]) R. Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe 1901 (B. K.) und Neue Kunde zu Heinrich von Kleist 1902 (N. K.).

ssen zu wollen, und ich glaube in seinem Sinne zu handeln, enn ich, von entgegengesetztem Gesichtspunkte ausgehend id daher bisweilen bescheiden gegen ihn polemisierend, die harfen Konturen in Kleists Charakter und Lebensbild wieder was fester zu umreißen suche. Zuerst muß ich freilich igen, aus welchem Boden er herauswächst; man wird dabei offentlich erkennen, daß auch seine Jugendentwicklung nicht unnatürlich und seltsam war, wie sie so oft hingestellt wird.

I.

H. v. Kleists Entwicklung zur selbständigen Persönlichkeit (1793—1801

Über H. v. Kleists Jugendzeit sind wir leider sehr dürfti unterrichtet. Unkontrollierbare Anekdoten und gelegentlic Äußerungen des Dichters in seinen Briefen und Aufsätz bilden unser ganzes Material. Die Anekdoten sind oft se unglaubwürdig und können nur da sicher verwandt werde wo sie anderweit gut beglaubigte Züge stützen. Die Brie lassen sich aber noch reicher und kritischer ausbeuten, als bisher geschehen ist.

So scheint mir eine Andeutung in dem Brief vom 11. Janu 1801 an Wilhelmine (Biedermann, H. v. Kleists Briefe an sein Braut 140/1) der helleren Beleuchtung zu bedürfen. Klei gibt da seiner Freude Ausdruck, daß Wilhelmine „jetzt ei Gefühl die Seele bewege, als ob eine neue Epoche für sie a heben würde“, und verweist auf die äußere und innere Rev lution, die die erste Liebe in Jünglingen hervorzurufen pfleg wie er sie selbst erlebt habe. „Ich selbst hatte etwas ähn liches an mir erfahren.“ Wenn man diesen Brief für sic allein betrachtet, wird man wahrscheinlich ohne weiteres a nehmen, daß hier Kleist das Erwachen der Liebe zu Wilhelmin meint. Dem widersprechen aber alle andern Nachrichten, di wir von den Anfängen dieser Liebe haben. Sie hat in seinen Leben keinen epochemachenden Einschnitt gebildet, keine Revo lution hervorgerufen; höchstens ihre Entwicklung beschleunigt Denn als er Wilhelmine liebgewann, hatte er den entschei dendsten Schritt seines Lebens schon getan: er hatte die mili tärische Laufbahn aufgegeben und strebte mit der ganze Kraft seiner feurigen Seele nach Schätzen, die weder Motte

›ch Rost fressen. Man kann allenfalls sagen: daß Kleist
ese ernste, heilige Liebe fürs Leben erwarb, ist eine not-
endige Begleiterscheinung der gründlichen Revolution, die
hon längst aus andern, später zu bestimmenden Gründen in
m vorgegangen war.

Seine Liebe zu Wilhelmine war ja auch nicht seine erste
iebe. Er erzählt uns selbst von einer früheren, die wir
ohl die erste nennen dürfen. Von Leipzig aus schreibt er
imlich seiner Braut (Bi. 36/7): „Ich reiste den 28. d. früh
l Uhr mit Brockes in Begleitung Karls von Berlin ab nach
otsdam. Als ich vor Linkersdorfs Haus vorbeifuhr, ward es
ir im Busen so warm. Jeder Gegenstand in dieser Gegend
eckte irgendwo in meiner Seele einen tiefen Eindruck wieder
uf. Ich betrachtete genau alle Fenster des großen Hauses,
ber ich wußte im voraus, daß die ganze Familie verreist war.
Vie erstaunte ich nun, wie froh erstaunte ich, als ich in jenem
iedrigen dunkeln Zimmer, zu welchem ich des Abends so oft
eschlichen war, Luisen entdeckte. Ich grüßte sie tief. Sie
rkannte mich gleich und dankte mir sehr, sehr freundlich. Mir
trömten eine Menge von Erinnerungen zu. Ich mußte einige Male
iach dem einst so lieben Mädchen wieder umsehen. Mir ward
;anz seltsam zumute. Der Anblick dieses Mädchens, das
nir einst so teuer war, und dieses Zimmers, in welchem ich
o viele Freude empfunden hatte. — Sei ruhig. Ich dachte
n Dich und an die Gartenlaube, noch ein Augenblick und
ch gehörte wieder ganz Dir."

Eine Liebe, die noch nach Jahren im Herzen eines
;lücklich Verlobten einen so starken Widerhall weckt, kann
hrer Zeit nicht ohne Einfluß auf das Leben des Beglückten
geblieben sein. Auf sie paßt jedenfalls recht gut die jugend-
lich-sentimentale Schilderung nach dem Motto „O zarte Sehn-
sucht, süßes Hoffen", die Kleist in dem oben zuerst erwähnten
Brief (Bi. 140) gibt, und die auf seine männlichere,
zukunftsreichere Liebe zu Wilhelmine durchaus nicht paßt.
„Wünsche, Hoffnungen, Aussichten", so heißt es da, „alles
wechselte; die alten rohen Vergnügungen wurden ver-
worfen, feinere traten an ihre Stelle; die vorher nur in dem
lauten Gewühl der Gesellschaft bei Spiel und Wein vergnügt

waren, überließen sich jetzt gern in der Einsamkeit ihre stillen Gefühlen; statt der abenteuerlichen Ritterromane war eine simple Erzählung von Lafontaine oder ein erhebendes Lied von Hölty die Lieblingslektüre; nicht mehr wild auf dem Pferde strichen sie über die Landstraße, still und einsam besuchten sie schattige Ufer oder freie Hügel, und lernten Genüsse kennen, von deren Dasein sie sonst nichts ahndeten; tausend schlummernde Gefühle erwachten... Alles, was schön ist und edel und gut und groß, das faßten sie mit offener, empfänglicher Seele auf, es darzustellen in sich; ... sie umfaßten irgend ein Ideal, dem sie sich verähnlichen wollte. Ich selbst hatte etwas ähnliches an mir erfahren..."

In welche Zeit haben wir diese erste Liebe zu setzen? Ich vermute: sehr früh, wenn man aus der eben angeführten Schilderung einen Schluß ziehen kann und damit das einzige uns von ihm selbst im Phöbus dargebotene Produkt seiner jugendlichen Muse zusammenstellt. „Der höhere Friede" wird von Kleist auf 1792/3 festgelegt, also den Beginn des Rheinfeldzuges, den er mitmachen mußte. Mag es auch etwas später geschrieben sein, wie Steig und andere annehmen, jedenfalls doch vor dem Friedensschluß 1795. Kleist wird also schon als Gefreiter-Korporal 1792 das Mädchen kennen gelernt und von ferne verehrt haben. Denn das erwähnte Gedicht beweist, daß knabenhafte Wildheit und Rauflust und das junkerliche Behagen an tollen Vergnügungen bei ihm erloschen waren, und sanftere Gefühle seine Brust belebten. Nehmen wir hinzu, daß er, wie Rahmer[1]) nachgewiesen hat (S. 114 ff.), auf eben diesem Feldzuge den Stoff zu seinem Käthchen erwarb und ihm am Rhein durch Wielands Schriften[2]) die erste Ahnung von der Vervollkommnung als dem Zweck der Schöpfung aufging, so dürfen wir wohl behaupten, daß der junge Soldat schon damals höhere Interessen hatte als Pferde, Wein und Spiel, daß also die Liebe bei ihm eingekehrt war und sein Leben umgestaltete. Als er dann 1795 in die Garnison zurückkehrte, wird sich der zarte, schwärmerische Verkehr zwischen den kindlichen Verliebten angesponnen und

[1]) Rahmer, Das Kleistproblem 1903.
[2]) Bi. 164 und Bi. 48.

em öden und rohen Garnisonleben den versöhnenden Zauber erliehen haben.

Jetzt verschwanden die abenteuerlichen Ritterromane,[1] ber die er in Würzburg (Bi. 76) so grimmig spottet, daß man nnehmen darf, auch er habe sie einst als Knabe heißhungrig erschlungen (vgl. E. Schmidt z. Käthchen), aus seiner Lektüre nd machten den simplen Erzählungen Lafontaines Platz. Toch am Heidelberger Schloßbrunnen (Koberstein, H. v. Kleists Briefe an seine Schwester 59) denkt er an seine „Clara du Plessis und Clairant", einen Roman, der 1795 erschienen ist, also gerade in der Zeit, von der wir sprechen. Ebenso war, außer dem schon genannten Wieland, an dem er früh seinen Stil und seinen Geschmack bildete, und den er noch später gelegentlich zitiert (Bi. 48), der sanfte Hölty seine Lieblingsektüre; und auch andere Dichter dieses Kreises und dieser elegisch-idyllischen Stimmung werden sich bei unserm jungen Kleist eingefunden haben, der ja bereits selbst seine Gefühle zu gestalten versucht hatte. Von Vossens Luise können wir es sicher glauben, trug doch die Heldin den Namen seiner Angebeteten, und erschien das Werk doch auch gerade 1795 in erster Gesamtausgabe, war also aktuell. Wie hoch er dies Gedicht schätzte, und wie oft er es später mit Wilhelmine gelesen haben muß, zeigt das poetische Ensemble, in das es ein Brief an seine Braut (Bi. 162) hineinstellt: „Hoffe — auf bessere Augenblicke als die schönsten in der Vergangenheit — auf bessere noch? — Ich sehe das Bild und die Nadeln und Vossens Luise und die Gartenlaube und die mondhellen Nächte — und doch — Still! — „Wer rief?" — Mir war's, als drücktest Du mir den Mund mit Küssen zu." Auch die Klassiker-Übersetzungen von Voß mögen ihm in diesen ersten Jahren schon vertraut geworden sein. In seinen Werken benutzt er wenigstens Vossische Studien (vgl. E. Schmidts Kleistausgabe Bd. II, 30 u. 34) und schon der „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden" trägt Spuren seiner Beschäftigung mit Homer, s. A. IV, 66.

[1] Vgl. A. IV, 71,6: „Vielleicht ist die große Überschwemmung von Romanen, die nach Ihrer eigenen Mitteilung auch Ihre Phantasie einst unter Wasser gesetzt hat usw."

Somit werden wir wohl nicht zu viel behaupten, wenn wir sagen, daß in diesen ersten Jahren seiner Entwicklung (etwa 1792/7) die vorklassischen Dichter des 18. Jahrhunderts Kleists Lieblinge gewesen sind. In die französische Literatur führten ihn zweifellos schon die Lehrer seiner ersten Jugend ein; von jetzt ab wird er sich selbständig weitergebildet haben. Über seine bedeutenden französischen Sprachkenntnisse vgl. Steig, B. K. 349 u. a. Von den deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts hat er außer den angegebenen zwar keine Namen weiter genannt, doch werden sich indirekt noch einige erschließen lassen.

Sehr groß ist die Wahrscheinlichkeit, wie schon öfters hervorgehoben wurde (vgl. besonders außer Brahms H. v. Kleist auch Zeitschrift für vgl. Literaturgeschichte N. F. I, 321 ff.), daß Ewald v. Kleist, sein berühmter Geschlechtsgenosse, einer der Männer war, zu denen er bewundernd aufschaute, und denen er im stillen als seinem Ideal nachstrebte. Mehr kann man leider nicht sagen, da uns ja von Heinrichs ersten poetischen Versuchen außer dem oben zitierten Lied auf den Frieden nichts geblieben und in seinen späteren Werken keine Spur erhalten ist. Vielleicht darf man der Vermutung Raum geben, daß er, durch Ewalds Beispiel angefeuert, länger bei der Fahne ausgehalten hat, als es sonst geschehen wäre.

Wichtiger, weil persönlicher, wird aber der Einfluß des zweiten Dichters Kleist, des Franz Alexander gewesen sein. Urkundliche Beweise sind zwar auch hier nicht beizubringen; aber man kann es doch sehr wahrscheinlich machen. Einmal mag man bedenken, daß der preußische Adel damals eine große Familie war, die sich um den König scharte. Am Hofe und im Heere mußte man sich begegnen und kennen lernen, ob man wollte oder nicht. Wenn man weiter berücksichtigt, daß der Vater von Franz v. Kleist, Franz Kasimir, eine sehr hohe militärische Charge bekleidete und im französischen Feldzuge, den auch Heinrich mitmachte, einen Führerposten einnahm, der Dichter Franz selbst aber 1793 von seinem Gut Frankenhagen, später auch von Ringenwalde (bei Neudamm) aus öfters nach Frankfurt a. O. kam und im Vaterhaus H. v. Kleists ein- und ausging, so muß man zum

indesten daraus abnehmen, daß dieser von der Existenz nd den Bestrebungen seines Namensvetters wußte, selbst enn ihm der Zufall seine persönliche Bekanntschaft vorentalten hätte. Es hat wohl seinerzeit, als der junge Offizier, er Sohn eines verdienten Veteranen Friedrichs des Großen, as Heer verließ und sich den Wissenschaften und schönen Künsten zuwandte, in den vornehmen Kreisen der Standesenossen viel Staub aufgewirbelt; und mit welcher Spannung ie literarische Entwicklung des jungen Franz, den Gleim ınd Wieland unter ihren mächtig fördernden Schutz geommen hatten, von seinen „Kameraden" verfolgt wurde, zeigt ine Äußerung Fouqués in seiner Lebensgeschichte 1846, 97 ff.: „Meine jugendliche Seele war ganz Freude und Echoruf, so oft ine neue Dichtung von Franz v. Kleist in die Welt hinausönte." Bei Fouqués Regimentsgenossen H. v. Kleist wird es icht anders gewesen sein. Über F. v. Kleists literarische Bedeutung geben Bamberg, Schwering und B. Schulze genügenden Aufschluß.[1]) Ich will hier nur einige Einflußmöglichkeiten aufdecken. Wirkliche Anklänge, die ja überhaupt bei einem so eigensinnigen Originalgenie, wie es H. v. Kleist war, höchst selten sind, finden sich natürlich nirgends, zumal eben seine Jugendversuche uns verloren sind; mancherlei Anregungen darf man aber wohl erfühlen.

Sehen wir uns erst einmal die Deutsche Monatsschrift etwas genauer an, in der F. v. Kleists Werke großenteils zuerst erschienen sind. Es herrscht da eine sehr gemischte Gesellschaft. Neben Goethes venetianischen Epigrammen und Gelegenheitsgedichten und K. Ph. Moritzens gründlichen Aufsätzen macht sich der fadeste Dilettantismus breit, und Vater Gleim treibt mit seinen Jüngern in der Kunst des Anakreon und Tyrtäus oft recht abgeschmackte Privatscherze. Im ganzen ist diese Zeitschrift ein „gesinnungstüchtiges" Organ zielbewußter Aufklärung, doch birgt sie, hier und da versteckt, manchen zukunftschwangern Keim, den unser Heinrich wohl

---

[1]) Brahm, H. v. Kleists Leben und Werke 7. — Schwering, Franz v. Kleist. Eine literarische Ausgrabung 1892. — Allgemeine deutsche Biographie XVI, 133 f. von Felix Bamberg. — Nord und Süd LXV, 323 ff.: Ein vergessener Dichter (F. v. Kleist) von B. Schulze. — Vgl. Deutsche Monatsschrift 1790 ff.

mit dem Instinkt des Genies gefunden hat. Denn daß er sie gekannt hat, dürfen wir annehmen: sie war ja durchaus von Märkern und für die Märker geschrieben. Der preußische Patriotismus und Militarismus spielt darin eine Hauptrolle. Wer sollte sie denn lesen, wenn es nicht die Gebildeten unter den preußischen Offizieren taten?

Ein Heft nimmt in dieser Hinsicht eine hervorragende Stelle ein: das Maiheft von 1790 (Bd. II). Es brachte nur die prosaischen Aufsätze und poetischen Ergüsse, die in der literarischen Gesellschaft zu Halberstadt unter Gleims Vorsitz und F. v. Kleists Mitwirkung aus Anlaß des 100jährigen Todestages des großen Kurfürsten am 30. April 1788 vorgetragen worden waren. Interessant für uns ist darin einmal der schöne „Hymnus“ von F. v. Kleist „Auf Friedrich Wilhelms Heldenruhm“, der nach Schulze (a. a. O. 333) von Schubarts Ode auf Friedrich II. angeregt ist. Er sagt da von dem *großen* Fürsten, dem nach der Schlacht bei Warschau „fürchterlich der Sterbenden Geächz in der grausenden Stille der Nacht hallte“:

> „Und das Gelispel geschiedener Seelen
> Hauchte den hohen Gedanken ihm ein:
> Zu wägen in der Wage des Rechts
> Menschenwert und Fürstenpflicht.“

Stimmt diese Auffassung der Persönlichkeit Friedrich Wilhelms nicht auffällig mit der überein, wie sie H. v. Kleist in seinem Prinzen von Homburg bietet, so daß man jene Worte dem berühmten Schauspiel als Motto vorsetzen könnte?

Wichtiger noch scheint mir das dem Heft beigegebene Kupfer D. Chodowieckis (v. E. Henne sc.), das nach den Worten des Herausgebers „den Sieger bei Fehrbellin“ darstellt „nach der Schlacht, wie er dem Prinzen von Homburg, der durch die unzeitige Hitze beinahe das ganze Glück Brandenburgs aufs Spiel gesetzt hätte, verzeiht.“ Der große Kurfürst tritt aus dem Zelt heraus, in dessen Hintergrunde seine Feldherrn stehen, dem Prinzen von Homburg gegenüber, der noch einen recht jugendlichen Eindruck macht, und setzt ihn zur Rede. Die Unterschrift lautet: „Da sei Gott vor, daß ich einen so glorreichen Tag mit Blut beflecken sollte!“

Es ist wahrscheinlich, daß dies Heft dem Dichter des 'rinzen von Homburg diesen seltsamen Stoff zuerst nahe geracht hat, und zwar schon in einer Gestalt, die seiner Aufassung nicht mehr so fern steht.

Mit diesem preußischen Patriotismus geht ein alldeutscher Iand in Hand, wie er sich abgesehen von einigen höfischen Lufsätzen über den deutschen Kaiser am schönsten in der Liebe zur deutschen Sprache zeigt. Hier finden die Bestrebungen Klopstocks, Lessings und Herders eine verständige Fortbildung :u denen der „romantischen Schule" hinüber. So könnte nancher Satz der Abhandlung „Über die Bildsamkeit der leutschen Sprache" (Febr. 1792) in ihren Zeitschriften einen ›hrenvollen Platz einnehmen. Man urteile selbst: S. 170 „Da ıun aber zu der Bildung einer Sprache wegen der immer zuıehmenden Ideenmasse vorzüglich ihre Bereicherung gehört ınd die unsrige am wenigsten erborgten Reichtum duldet, so muß sie zu sich selber, zu ihren veralteten Ausdrücken, die oft schöner und kraftvoller als die neuen sind, und zu ihren Mundarten, worin ein Schatz von bedeutenden und ausdrucksvollen Zeichen verborgen liegt, ihre Zuflucht nehmen. Dies haben unsere vorzüglichsten Schriftsteller schon mit vielem Glück getan." Dann rühmt der Verfasser den Grafen von Herzberg (den Gönner F. v. Kleists) wegen solcher „Sprachschöpfung" und führt Belege aus dessen Staatsschrift über die bayrische Erbfolge an (Gerechtsame wahren, übermächtig, mindermächtig, Denkschrift, Teidigung, Teidigungsbrief, Auskunftsmittel, Ausgleichungsanträge, Rückgangsrecht, Folge und Vorgang). Hier also schon mag H. v. Kleist zu seiner Anschauung vom Leben der Sprache gekommen sein, wonach er bekanntlich überall in seinen Dichtungen verfährt.

Aber noch auf anderen Gebieten ist diese Zeitschrift eine Vorläuferin ihrer romantischen Schwestern: hier fanden sich energische Hinweise auf die spanische Literatur, hier eine bemerkenswerte Auseinandersetzung mit dem jungen Mesmerismus. Um mit dieser Erscheinung zu beginnen, so heißt der betreffende Aufsatz „Beitrag zu den Altertümern des Magnetismus" von „Antiquarius Magnetistes". Dieser Antiquarius erklärt eine von den alten Historikern vielfach überlieferte

Anekdote, anfangs scheinbar in vollem Ernst und mit allen Kunstgriffen philologischer Kritik, die Anekdote nämlich, daß Ptolemäus in Indien von einem vergifteten Pfeil verwundet worden sei, Alexander aber im Schlaf ein Kraut gesehen habe, das ihm helfen würde; das Kraut wurde gesucht, gefunden und — half! — So weit bleibt der verkappte Magnetisten noch leidlich ernst, gegen Ende schaut uns aber durch die mystische Maske der zielbewußte Aufklärer ironisch lächelnd an: „Nun tue die Augen auf, deutsches Publikum, und sieh doch endlich einmal, wie manche Leute mit dir umgehen! Wenn — ein so großer König — von ungefähr — desorganisiert — werden konnte: was mußt du von denen glauben, die nicht zugeben wollen, daß viel geringere Leute, nervenschwache Personen, deren es jetzt so viele gibt, hysterische Frauenzimmer und dergleichen, wenn es noch von weisen und scharfsinnigen Männern ausdrücklich und absichtlich darauf angelegt wird, in einen ähnlichen Zustand versetzt werden könnten? Und die sich dabei vernünftiger als andere ehrliche Leute dünken! Weit entfernt solchen Zweifeln bei mir Raum zu geben, wünschte ich vielmehr, daß noch im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts die große Kunst erfunden würde, alle Menschen mit einem Schlage, Strich oder Druck — hellsehend zu machen!“

So wenig mystisch das auch klingt, so dürfen wir doch aus dem Aufsatze die Tatsache feststellen, daß schon damals die Wissenschaft des sechsten Sinnes ins aufgeklärte Berlin ihren Einzug gehalten und großes Interesse gefunden hatte. Unserm H. v. Kleist ist also höchstwahrscheinlich schon hier und nicht erst durch die sogenannten Romantiker der Mesmerismus nahe getreten; um so verständlicher wird uns dadurch das außerordentliche Interesse, das unser Dichter diesen dunklen Seelenvorgängen zeitlebens entgegenbringt.

Ebenso wissen wir, daß er Cervantes sehr hoch geschätzt hat, und wir nahmen bisher immer romantische Vermittlung an. Und doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch hier die Deutsche Monatsschrift die Vermittlerin ist. Bekanntlich hat schon F. J. Bertuch den Versuch gemacht, die spanische und portugiesische Literatur durch sein „Magazin“

em deutschen Publikum näher zu bringen. So hatte er z. B. uf den Gleimschen Kreis befruchtend eingewirkt; und der ıngere Cramer gab seine Kenntnisse dem jungen F. v. Kleist reiter (vgl. Schwering a. a. O. 7), und wie man sieht, mit utem Erfolg. Denn seine Arbeit über das Leben des Cervantes Deutsche Monatsschr. 1792, Juniheft) ist der Ausdruck einer chönen Begeisterung und eines ernsten Studiums. Manche Sätze esen sich wie eine Prophezeiung auf Heinrichs Geschicke, . B. „Große Vorzüge wecken den Ehrgeiz des Herzens und len Neid der Zeitgenossen: Cervantes ward ein Opfer von eiden“ (91). Ein andermal (94) fühlt man sich an eine Stelle m Amphitryon erinnert, wenn Fr. v. Kleist sagt: „Es muß der Gottheit ein süßes Vergnügen sein, so die Größe ihres eigenen Werkes zu prüfen und sich selbst in ihrer Schöpfung zu bewundern“ (vgl. Amphitryon V. 1569 ff.). Damit behaupte ich natürlich nicht, daß Heinrich diesen Gedanken von seinem Vetter entlehnt hat; immerhin wäre es möglich. Beachtenswert ist auch der Schluß der Biographie: „Trotz seines reichen Talentes und der großen Leistungen, die der Weltliteratur angehören, starb dieser Mann im Elend. — Wer darüber staunen kann, kennt die Dankbarkeit der Könige für Geisteswerke nicht ... die gewöhnlichen Fürsten nehmen sich nicht drolliger aus als an der Seite der Cervantes, Lessings und solcher Art von Menschen, die Kronen ohne Herrschaft tragen.“ Vgl. auch Fr. v. Kleists vermischte Schriften 315 „Gespräch des Ritters Don Quixote von la Mancha mit einem Reisenden und seinem Schildknappen Sancho Pansa“.

Ob H. v. Kleist daraufhin schon Bertuchs Magazin zur Hand genommen hat oder erst Tiecks Übersetzung des Don Quixote, der später zu seinen Lieblingsbüchern gehörte, wer will es ausmachen? Immerhin ist dies erstere sehr wohl möglich, ja ziemlich wahrscheinlich.

Wenn ich noch hinzufüge, daß auch Rousseausche Ideen durch dies märkische Organ unserm Dichter zugebracht sein können, so wird man seine Bedeutung für ihn nicht unterschätzen.

Franz v. Kleist selbst war freilich noch ein besserer Vermittler dieser Ideen, da er sie mit aller Kraft an seinem Teile zu verwirklichen suchte. Und selbst wenn das Unglaub-

liche wahr sein sollte, daß Heinrich seinen Namensvetter Franz nicht persönlich gekannt hat, dessen Beispiel leuchtete hell und weit, und seine Schriften konnten dem Standesgenossen nicht verborgen bleiben. Darum noch ein zusammenfassendes Wort über ihn. Natur war der eine Pol, um den sich ihm alles drehte, Gott der andere. Beiden mit allen Kräften dienen zu wollen, enthielt für ihn keinen Widerspruch. Er strebte wie später Heinrich, nach einer höheren Vollkommenheit Leibes und der Seele, nach der edelsten Gottähnlichkeit. Um dieser höchsten, ja einzigen Lebensaufgabe besser dienen zu können, verließ er, der es schon in so jungen Jahren, kaum dem Militär und der Universität entronnen, zum Legationsrat gebracht hatte, den Staatsdienst und verheiratete sich mit einem edlen Mädchen. Mit ihr führte er eine Musterehe im Sinne Rousseaus auf dem Lande, indem er sich selbst und seine Frau zu immer reinerer Schönheit führte und seine Kinder gut erzog. Und was er lebte, besang er in seinen Liedern, um seinen Idealen eine möglichst weite Wirkung zu verschaffen. So hat er das der keuschen, harmonischen Ehe immer und immer wieder verkündet, bisweilen etwas altfränkisch-lehrhaft, aber immer mit großer Begeisterung. Schon in „Zamori und Midora“ läßt er die „edle“ Midora sagen (3. Ges. 21. Stanze):

> „Uns ward die schwere Kunst vom Schicksal zugemessen,
> Bald Königin, bald Dienerin zu sein;
> Ein kluges Weib darf beide nie vergessen,
> Muß mit dem Herrschen sich auch dem Gehorchen weih'n! usw.“
>
> Vgl. Dtsch. Mtschr. 1792, III, 149.

Dieselbe Stellung weist auch H. v. Kleist dem Weibe an. Und ebenso, wie später er, betont schon Fr. v. Kleist in seinen Epen „Glück der Liebe“, „Glück der Ehe“ und „Liebe und Ehe“ die Mutterpflicht und Mutterwürde des Weibes. Wenn diese Gemeinsamkeit auch auf die gemeinsame Quelle Rousseau zurückgehen kann und hier keine Abhängigkeit des einen vom andern angenommen werden muß, so bleibt doch aus der Feststellung für uns der Gewinn, daß für H. v. Kleist die Isoliertheit seiner Ansichten verschwindet, die man oft zu seinem Nachteil angeführt hat. Leider starb Fr. v. Kleist

sehr jung (noch nicht 28 Jahre), mitten in den eifrigsten Studien und Plänen, und ohne eine dauernde Frucht gezeitigt zu haben, die ihm gewiß aus seiner ernsten Auseinandersetzung mit Lessing,[1]) Goethe und Schiller erwachsen wäre; und dem jungen kräftig strebenden Heinrich ging der natürliche Führer verloren. Und doch war, wie man wohl mit Recht annehmen darf, auch dieser Tod heilsam für ihn. Denn er erbte gleichsam eine Lebensaufgabe, die noch der Lösung harrte. Man darf wohl überzeugt sein, daß er diesen Todesfall, der ihn aufs tiefste erschüttert haben muß, in der angegebenen Weise auffaßte, so daß er den entscheidenden Einschnitt in sein Leben machte. Denn es kann doch kaum ein Zufall sein, daß sich Heinrich gerade im Jahre 1797 (Fr. v. Kleist starb am 8. August) ernsteren Studien zuwandte und sein Leben zwecksetzend zu einem ethischen zu gestalten begann (vgl. Bülow, Kleists Leben und Briefe 97).

Wie kam es aber, daß er zuerst die Mathematik und Logik zur Amme seines Strebens machte und sie ihm, wie er in dem langen Aufsatz an seinen Lehrer Martini (Bülow 96) sagt, als „die beiden Grundfesten alles Wissens" galten? Darauf können uns die „Kosmologischen Unterhaltungen für die Jugend" von Chr. E. Wünsch umfassende Antwort geben, die unserm Dichter höchstwahrscheinlich von seinem verstorbenen Vetter noch empfohlen worden sind. Dieser hatte zweifellos Wünschs persönliche Bekanntschaft in der Frank-

---

[1]) Vgl. die Prosafabel „Der Bär und der Zaunkönig" von Fr. v. Kleist, Dt. Mtschr. 1792, I, 57 und die Novelle „Der Einsiedler" 1792, April, 252ff., wo es 275 im Sinne von Lessings Laokoon heißt: „Männlich nicht ist es, Tränen vergießen; heroische Seelen setzen dem Unglück Stolz, dem Glück Kälte entgegen; aber das weichere Herz ehrt die heilige Träne, und es ist schön, weinen zu können." Man sieht, daß sich Fr. v. Kleist erst langsam von dem preußischen Stoizismus freimacht, und kann denselben Vorgang bei Heinrich beobachten.

Wie der Schreck Jeronimo Rugero im Erdbeben in Chili vom Selbstmord zurückhält, ebenso den Einsiedler Cambieso: S. 276 „Cambieso, der noch kurz vorher sein Leben zu endigen beschloß, sprang jetzt erschrocken auf und verbarg sich hinter ein Gebüsch. — Der Mensch ist ein schüchternes Wesen, nur durch Vereinigung wächst seine Stärke; Furcht vor dem Wunderbaren ist ihm natürlich, weil er sich selbst das größte Wunder bleibt."

furter Akademie gemacht; war er doch gerade in dem Jah
zum ersten von drei Malen Universitätsrektor, wo sich d
lebhafteste Verkehr zwischen dem Frankenhagener Gutsher
und Dichterphilosophen und den wissenschaftlichen Koryphä
Frankfurts anspann (s. Friedlaender, Frankfurter Matrikel I
497, 528, 604, 688 f.). Außerdem stimmen ihre Anschauung
über Welt, Kultur und Aufklärung genau überein, so daß si
diese beiden Menschen nicht gleichgültig geblieben sein könne
sobald sie einander begegneten.

Mag dem sein, wie ihm wolle, das scheint mir beweisb
zu sein, daß H. v. Kleist durch die Lektüre von Wünsc
K. U. zur Klarheit dunkler Gefühle, die Wieland u. a. in ih
angeregt hatten, und zu dem eigentümlichen Studiengang g
kommen ist. Denn schon in dem Vorbericht zum ersten Band
heißt es, nachdem Wünsch seine religiös-pädagogischen Al
sichten in den Vordergrund gerückt hat, folgendermaße
„Überdies ist auch mein Zweck, diejenigen, welche sich de
Wissenschaften gänzlich widmen wollen, durch gegenwärtig
Schrift zu der Erlernung der Mathematik anzureizen, weil si
dadurch überhaupt Wahrheit von Irrtum, Gewißheit von Mu
maßungen und Überzeugung von blinder Anhänglichkeit a
die Lehren der Vorfahren gehörig unterscheiden lernen: den
dieses kann ohnfehlbar bloß von denen erwartet werden, di
mathematisch zu denken gewöhnt sind.“ Im zweiten Band
schilt er auf die idealistischen und skeptischen Philosophe
(104 ff.), die die Existenz der sichtbaren Welt leugnen (vgl
Phöbus), „weil sie ihren Verstand nicht durch Erlernung de
Meßkunst berichtigt und durch keine Beobachtungen natü
licher Begebenheiten erweitert haben“. S. 106 resümiert e
dann: „Wer also Wahrheiten erkennen und von Irrtümern unter
scheiden will, der muß die Meßkunst gründlich erlernen und
auf die Natur sowohl als auf sich selbst sorgfältig acht haben
denn die Erfahrungen sind die Quelle menschlicher Wahrheiten
bei deren Aufsuchung bloß die Meßkunst eine sichere Führerin
des Verstandes sein kann, welches vorzüglich denen zu wissen
höchst nötig wäre, die sich den Wissenschaften gänzlich widmen
wollen, damit sie ihre Studien nicht verkehrt anfangen, ihre
Zeit nicht verderben noch leeres Geschwätz, welches zuweilen

ter dem Namen der Philosophie verkauft wird, für nützliche ahrheit halten möchten."

Damit vergleiche man Kleists Jugendbriefe und -Schriften d man wird zahlreiche Stellen finden, wo diese Weisheit n Wünsch in hoher Achtung steht. Seine ganze Selbstziehung verfährt auch nach den Grundsätzen der Selbst- und ıturbeobachtung, geht also durchaus empirisch vor, wie es 'ünsch verlangt. Mit unverdrossenem Eifer studiert er Matheıtik schon in Potsdam, dann unter den Augen seines ge›bten Lehrers Wünsch, für den er wirklich begeistert war. enn er verdankt ihm noch mehr als eine vortreffliche Meode, die für den werdenden Dichter die einzig natürliche ar, nämlich eine klare Weltanschauung, einen erhabenen ebenszweck.

Wünsch [1]) hatte sich aus pietistischen Kreisen zwar zum ufklärer entwickelt (vgl. B. Schulze im Euphorion II, 360), ch war ein Tropfen Mystik in seinem Blut zurückgeblieben, daß sein trockener Rationalismus doch von tieferen Brunnen frischt wurde. So glaubte er an einen lebendigen Gott, der war — ganz deistisch — nicht willkürlich in den Gang der Velt eingreife, nachdem er sie einmal gebaut habe, aber doch nmanent in ihr wirksam sei; so glaubte er an eine unsterbiche Seele, die hier eine ganz bestimmte Lebensaufgabe (s. u.) ekommen habe. Diese Lebensaufgabe ist zwar nicht indiviuell wie bei Fichte, aber doch göttlich-erhaben, so daß sie ine feurige Seele, wie die Kleistische, schon berauschen konnte. chulze hat bereits a. a. O. die Hauptstelle aus den K. U. mit inem von Kleists Briefen verglichen; doch wird es dienlich ein, wenn ich noch einmal darauf zurückkomme und das Bild 'ervollständige. Hören wir zunächst Wünsch! Schon I, 488 ezeichnet er es als sehr wahrscheinlich, daß die Planeten beölkert seien, und fährt fort: „Die Bewohner der Planeten ind wahrscheinlich nicht der einzige Zweck der Schöpfung: jeder Weltkörper hat selbst einen Mund, um den Herrn der Welt zu preisen, welches zu empfinden wir aber freilich weder

[1]) Vgl. auch P. Hoffmanns Kommentar zu Kleists Briefen, wo er eingehender über Wünschs Kosmol. Unterhaltung spricht (Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte III, 345 ff.).

Augen, Herz noch Ohren haben.“ I, 492/3 kommt er wieder darauf zurück: „Alle diese Sonnen schleudern ohne Zweifel ebenfalls Planeten in verschiedenen Kreisen um sich herum, die sie erleuchten und mit ihren wohltätigen Strahlen Leben und Wärme über sie ausbreiten. Auf einigen dieser Weltkörper werden also auch vernünftige Wesen wohnen, deren Verstand den unsrigen vielleicht weit übertrifft, sowie auf andern vermutlich belebte Geschöpfe existieren, die in Ansehung ihrer Geistesfähigkeiten weit unter uns stehen; denn die Kette der vernünftigen Wesen reicht unfehlbar von dem einen Ende des Universums bis an das andere.“

Diese Anschauung war Gemeingut des 18. Jahrhunderts von Leibniz bis Kant und darüber hinaus. Ich füge zu den Nachweisen B. Schulzes a. a. O. nur noch F. A. v. Kleists „Hymne an Gott“, die im Göttinger Musenalmanach von 1799, 184 ff. nachträglich erschienen ist, worauf mich Herr Wolfgang Stammler aufmerksam gemacht hat, und H. Zschokkes Psalmen „Sehnsucht nach dem Schauen des Unsichtbaren“. Auch Wielands antilukrezische Jugenddichtung von der „Natur der Dinge“ geht nicht darüber hinaus und erhebt sich nicht zu dem unvergleichlich mystischeren Gedanken der Kleistischen „Religion“, wie er seine Weltanschauung selber nennt. Daher ist die Angabe B. Schulzes, als sei hier der erste Anstoß für Kleists Ideen zu suchen, kaum richtig. Von Wieland hat Kleist, wie er auch in dem bekannten Brief (Bi. 164) bemerkt, weiter nichts übernehmen können als den Leibnizischen Gedanken, daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung wäre. Seinen eigentlichen (pythagoräisch gefärbten) Sternenglauben verdankt er Wünsch (auf ihn gehen die nächsten Sätze hinter dem Hinweis auf Wieland Bi. 164).

Denn die folgende Betrachtung Wünschs zählt in ihren Bestandteilen wohl manchen Bekenner, in ihrer Geschlossenheit scheint sie aber doch sein Eigentum zu sein, wenn vielleicht auch andere, wie z. B. Jean Paul im Hesperus (s. u.), zu ähnlicher Gesamtanschauung gekommen sind. S. 502: „Schrift und Natur des Menschen überzeugen uns von der ewigen Dauer und Unsterblichkeit unseres Geistes; ja der letztere gibt uns sogar selbst stärkere Beweisgründe dieser großen Wahrheit an

ie Hand, als die Welt glaubt... Gott hat die Seele nicht ge-
:haffen, um den Körper zu beleben; er gab vielmehr der
eele einen Körper, damit sie durch die sinnlichen Werkzeuge
ine Menge erhabener Begriffe aus seinen herrlichen Werken
er Welt, wie aus einer unversiegbaren himmlischen Quelle,
:höpfen möchte, welche ihre Nahrung sind, und die sie in
wigkeit nicht wieder verlieren kann, wenn auch gleich der
Körper mit der Zeit zerstört wird. Solche Kenntnisse schaffen
en edleren Geistern schon hier Gelegenheit, das Glück der
userwählten vorauszuschmecken, und werden sich jenseits
es Grabes, wenn wir nicht mehr vermittelst der irdischen
ande des Körpers, der uns nur die allerniedrigsten Stufen
er Glückseligkeit, deren wir fähig sind, gewährt und uns
loß zum Genuß einer höheren geschickt macht, ohne allen
weifel noch viel weiter ausbreiten und erhöhen; maßen wir
ns alsdann von Sphären zu Sphären emporschwingen und
nsern Geist unaufhörlich mit neuen anschauenden Kenntnissen
er gütigen Gottheit und seiner erhabenen Werke sättigen
rerden.“ (Vgl. II, 40.) — Hinsichtlich der Sternenseligkeit
eruft sich Wünsch auf Haller, der da sagt:

> „Die Sterne sind vielleicht ein Sitz verklärter Geister;
> Wie hier das Laster herrscht, ist dort die Tugend Meister.“

3. Schulze hat die Stelle in Hallers Gedicht über den Ur-
prung des Übels III, 197/8 gefunden. Doch denkt Haller,
rie der Zusammenhang ergibt, mehr an die „Kette der Ge-
chöpfe“, von der oben Wünsch sprach, als an die Seelen
roßer und guter Menschen.

„Wenn Lavater“, so fährt Wünsch fort, S. 503 f., „Gott-
eitsgefühl in sich erwecken will, so denkt er sich Raffaels
Schöpfer . . . der Philosoph den Gott eines Leibniz . . . aber der
Astronom verläßt die Erde mit ihren Herrlichkeiten und
lurchwandert auf Flügeln des Lichts in seinen Gedanken
iöhere Welten . . . er wagt es, die unendlich verschiedenen Ge-
stalten der Bewohner unzählbarer Planeten zu betrachten und
ich selbst in die Gesellschaft höherer Wesen zu mischen, um
ron ihnen das höchste Gefühl der Gottheit empfinden zu
lernen. Wer aber hier auf der Erde seinen Geist auf solche

Weise erhöht, dessen Glückseligkeit wird jenseits des Grab
um soviel größer sein."

„Ja dieses zu tun ist selbst das vornehmste und größ
Gebot unserer erhabenen Religion, indem man Gott auf kein
höhere Art von ganzem Herzen verehren kann; und wa
zugleich das zwote, welches dem ersten gleich ist, erfüllt
d. h. nach der Lehre, die Jesus gepredigt hat, andere Mensche
als sich selbst liebt, der bewahrt sein Gewissen und kan
diese Erde ruhig verlassen; ihn wird das Andenken ungerechte
Handlungen in jenen höheren Sphären nicht quälen, er ... wir
Freude in Fülle haben ewiglich; denn Glückseligkeit, Fried
Wonne und Ruhe sind unmittelbare Folgen der Tugend un
des Verdienstes, sowie Reue, Gewissensbisse, Unglück, Schan
und alle Strafen dem Laster auf dem Fuße in die Ewigkei
nachfolgen." (Vgl. das unerbittliche Gesetz Kleists bei Bülow
a. a. O. 92.) Auf diese Gedanken kommt Wünsch imme
wieder zurück; doch diese Stellen genügen, wenn ich noch
zeige, wie eindringlich er die Pflicht einschärft, für di
Ewigkeit zu leben. So sagt er z. B. II, 33 ff. „Der klein
Mond verbirgt nicht selten die Sterne, die in der Wel
unendlich mehr zu bedeuten haben als er selbst. Ebens
geht es auch mit den unendlich höhern Gütern unsers Geiste
Wir sehen die Herrlichkeiten der Erden in der Nähe, da si
denn groß und höchst wichtig zu sein scheinen ... Darübe
vergißt man nun, sich auch nach den entlegenen, bessere
Gütern umzusehen. Man wird freilich am Ende, wenn ma
sein Vergnügen an den nähern gesättigt und ihrer bereit
überdrüssig ist, gewahr, daß man sich großenteils betroge
habe, ... aber alsdann ist es immer zu spät, weiter zu gehen un
den wahren Zweck unseres Daseins aufzusuchen; ... Gott selbs
kann uns auf keine andere Art glücklich machen als dadurc
daß wir das Gute tun, das in unsern unverderbten Herze
geschrieben steht.

Die Verständigen und Klugen hingegen ... kennen de
wahren Nutzen der irdischen Güter: sie nehmen davon, sovie
sie nötig haben oder ohne großen Zeitverlust erhalten könne
und gehen weiter, um auch die schönern und edlern Gege
stände, die für ihren unsterblichen Geist bestimmt sind, z

ntdecken, welches ihnen auch niemals mißlingt. Dann gehen ie die Wege, welche nach dem gesuchten Ziele führen, mit Freuden, sie mögen nun rauh oder gebahnt, angenehm oder eschwerlich zu wandeln sein; denn darin besteht die wahre Veisheit, welche sich auf den Verstand gründet und allezeit us ihm entspringt. — Einige Menschen finden auf Erden Gelegenheit, verständiger zu werden als andere, und dann sind ie verbunden, auch diese auf ihr wahres Glück aufmerksam u machen oder ihnen den rechten Weg, der sie zu ihrer iöheren Bestimmung führt, zu zeigen." —

Diese eindringliche Sprache konnte bei jugendlich begeisterten, ideal gesinnten Menschen, wie es H. v. Kleist war, hrer Wirkung sicher sein. B. Schulze knüpft an den Brief Kleists an, der seine Trostlosigkeit über die Kantische Erkenntnistheorie ausspricht (Bi. 164). Wir wollen aber historisch vorgehen und die ersten Spuren von Wünschs Weltanschauung bei Kleist nachzuweisen suchen.

Wenn meine oben ausgesprochene Vermutung richtig ist, daß H. v. Kleist durch den Tod seines Geschlechtsgenossen Franz nachdenklicher wurde und unter dem Einfluß der Autorität Wünschs, mag sie nun indirekt durch den Verstorbenen oder direkt auf ihn eingewirkt haben, seine Studien mit Mathematik begann, so dürfen wir auch diesen Zeitpunkt (Sommer 1797) für die Erfassung „seiner Religion" ansetzen. Mit welcher Glut dies geschah, zeigt eine Äußerung Kleists in dem eben zitierten Brief an Wilhelmine (Bi. 164/5): „Ich weiß nicht, liebe Wilhelmine, ob Du diese zwei Gedanken: Wahrheit und Bildung, mit einer solchen Heiligkeit denken kannst als ich. — Das freilich würde doch nötig sein, wenn Du den Verfolg dieser Geschichte meiner Seele verstehen willst. Mir waren sie so heilig, daß ich diesen beiden Zwecken, Wahrheit zu sammeln und Bildung mir zu erwerben, die kostbarsten Opfer brachte — Du kennst sie." Wir verstehen das Wort. Denn wir wissen: Kleist war eine feurige Natur, die zeitlebens alles an alles setzte, „ebenso groß durch Hingebung wir durch Begehren". Seine Kinder heißen ja Penthesilea und Käthchen! In seiner Religion, die ja immer das Tiefste des Menschen birgt, vereinigen sich die beiden

Seelenflüsse zu einem Strom, der sein ganzes Leben macht voll durchflutet.

Also wie er selbst sagt: die „kostbarsten Opfer“ hat er der erhabenen Idee dargebracht. Wenn wir auch nicht so glücklich sind wie Wilhelmine, die sie kannte, so können wir doch das Wichtigste erschließen. Zunächst, meine ich, mußte seine erste Liebe sterben vor dem Gluthauch[1]) des Seelenfeuers, das ihn erfaßt hatte. Wieviel Jahre waren für seine religiöse Lebensaufgabe ungenutzt verloren gegangen; jetzt galt es, das Versäumte nachzuholen. Darum konnte ihn auch seine Liebe nicht davon abbringen, die zukunftreiche, ehrenvolle Laufbahn zu verlassen, und daran mußte sie sich verbluten. Ich weiß wohl, daß meine Auffassung der bisherigen Annahme widerspricht. Diese scheint mir aber ganz unhaltbar. Denn das müssen wir doch endlich aus Kleists Leben gelernt haben, daß er nicht der Mensch war, der sich einem äußeren Machtgebot geduldig fügte. Am allerwenigsten in der Liebe. Selbst wenn die Eltern des geliebten Mädchens — wofür nicht der geringste Grund vorlag — ihre Einwilligung verweigert hätten, so hätte er seinem ganzen Charakter nach Mittel und Wege gesucht und auch gefunden, den Widerstand zu brechen. Einem feurig, genial veranlagten Offizier, der sich auch durch gesellige Talente und ein musterhaftes Betragen auszeichnete, stand der ganze Himmel weltlicher Ehren offen. Ein solcher konnte auch mit noch weniger Vermögen, als H. v. Kleist besaß, die Braut heimführen.

Aber hinc illae lacrimae: seine alles erneuende Weltanschauung hatte ihn weltliche Güter verachten gelehrt. „Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch solches alles zufallen“, dies Jesuswort lebte jetzt in seinem begeisterten Herzen. Und wie ihm also seine Religion gebot, alles aufzugeben, was er bisher erstrebt hatte: Ruhm und gesellschaftliche Ehren, um Höheres dagegen zu erwerben: ewige Güter, so gebot sie ihm auch, seine Lieben auf das gleiche Ziel zu verweisen (s. o., was Wünsch sagt). Wer aber stand ihm näher als seine geliebte Luise? Ihr

[1]) Vgl. Bülow 15: Kleist schrieb in „seinem Eifer für die gute Sache“ alsbald an den König.

:hüttete er wohl sein Herz aus; mußte aber wahrscheinlich ie schmerzliche Erfahrung machen, daß sie ihn nicht verstand. Vie wäre dazu auch ein junges Mädchen fähig gewesen, das, ı nächster Nähe des Hofes aufgewachsen und von seinem [ondglanze geblendet, Heinrichs Sterne nur trüb und unereichbar träumen sah?

Ich verweise noch auf einen Satz aus dem ersten uns rhaltenen Briefe an Wilhelmine (Bi. 1/2), in dem Kleist weifelt, ob er gewissen Anzeichen der Liebe glauben darf: Aber darf ich meinen Augen und meinen Ohren, darf ich ıeinem Witze und meinem Scharfsinn, darf ich dem Gefühle ıeines leichtgläubigen Herzens, das sich schon einmal von hnlichen Zeichen täuschen ließ, wohl trauen? Muß ich nicht ıißtrauisch werden auf meine Schlüsse, da sie mir selbst chon einmal gezeigt haben, wie falsch sie zuweilen sind? —“ Venn man diese Worte auf seine erste Liebe beziehen darf, o mag man sie wohl so erklären, daß Kleist aus dem Beıehmen Luisens auf echte Liebe geschlossen, aber nach seiner ıchüchternen Art eine offene Erklärung gescheut und sich nur lem süßen Gefühl hingegeben hatte, geliebt zu werden. Dies Gefühl wird auch richtig gewesen sein. Da aber seine offene Erklärung wohl mit dem Verzicht auf seine Karriere zusammenfiel, so war die junge Liebe zu schwach und mußte verwelken. Kleist konnte nicht auf seine Ideale, Luise nicht auf höfischen Glanz verzichten; darum mußten sie sich trennen. Luise mag ihn darauf mit ihrer Achtung und Freundschaft getröstet haben, wenn wir aus den folgenden Worten nach der zitierten Stelle etwas schließen können. Natürlich hat ihm diese Enttäuschung sehr weh getan; aber H. von Kleist blieb fest wie immer, wenn es seine Ideale galt. So schlief sein holdes Jugendidyll ein, um später, wie wir sahen, nur noch einmal schmerzlich aufzuseufzen.

Neben diesem Verlust sind die andern klein und haben dem jungen Priester himmlischer Ideale mehr Verdruß als Schmerzen gebracht. Doch liegt das so nahe, daß es weiter keiner Erörterung bedarf.

Hören wir, wie er sich in den nächsten Jahren über seine Religion in Aufsätzen und Briefen äußert, und beachten

wir zugleich, wie sie in all seinem Tun wirksam ist und vieles, was bisher als seltsam belächelt und als pedantisch gescholten wurde, aufs rührendste erklärt.

Bekanntlich hat H. v. Kleist, ehe er die Garnison für immer verließ, an seinen ehemaligen Lehrer Martini ein ausführliches Schreiben gerichtet, in dem er seine Anschauungen entwickelt, die ihn bestimmen, noch mit 22 Jahren im eigentlichen Sinne des Wortes Student zu werden. Dies Schriftstück ist das erste von H. v. Kleist, in dem sich Spuren seiner religiös-ethischen Weltanschauung finden.[1]) Zwar hat er das Tiefste und Höchste, was ihn bewegt, nicht klar ausgesprochen; es ist aber als stimmunggebender Unterton für ein aufmerksam lauschendes Ohr wohl wahrzunehmen. Man erinnere sich nur, wie begeistert er von der „möglichst vollkommenen Ausbildung seiner geistigen und körperlichen Kräfte“ spricht (Bül. 91 u. 93); man erinnere sich der Definition von Glück (Bül. 91): „Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse, die — um es Ihnen mit einem Zuge darzustellen — in dem erfreulichen Anschaun der moralischen Schönheit unsers eigenen Wesens liegen... Und verdienen wohl bei diesen Begriffen von Glück Reichtum, Güter, Würden und alle zerbrechlichen Geschenke des Zufalls diesen Namen ebenfalls?“ Hier spricht durchaus ein „Schüler der Weisheit“ (Bül. 93) — wie sie Wünsch gepredigt hat. Man beachte weiter, wie fest er an die „Wirklichkeit seines Glückes“ (Bül. 93/4) glaubt; daß er „diese moralische Ausbildung“ „eine seiner heiligsten Pflichten“ nennt (96), schließlich, wie er gegen die „Brotwissenschaft“ eifert (100), und wie erhaben er seine ewige Schülerschaft voraussieht: „Man sagte, ich sei zu alt, zu studieren. Darüber lächelte ich im Innern, weil ich mein Schicksal voraussah, einst als Schüler zu sterben, und wenn ich auch als Greis in die Gruft führe.“ Nur aus „Neigung zu den Wissenschaften“, aus dem eifrigen Streben nach einer ewigen Bildung verläßt er die Armee. Er beabsichtigt, nach langjähriger Vorbereitung, in Göttingen besonders „höhere Theologie“ und „Physik“ zu studieren, zu der er einen ihm

[1]) Vgl. dazu den „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden“ (A. IV, 57 ff.), der die Gedanken jenes Schreibens weiter ausspinnt.

ılbst „unerklärlichen Hang“ hat. Mit „Erstaunen und Ver-
underung“ denkt Wünschs junger Schüler ihre Phänomene,
:, der „in seiner früheren Jugend die Kultur des Sinnes für
ie Natur und ihre Erscheinungen durchaus vernachlässigt hat“
Bül. 101). Nur nach Wahrheit strebt er; ob und wie er einst
ie erworbenen Kenntnisse verwerten kann, das kümmert ihn
ar nicht: denn der „Arbeitswillige braucht nicht zu hungern“;
nd „wer sich für das Allgemeine bildet, wird sich auch in
as Besondere finden“. Nur frei sein, um jeden Preis, damit
r lernen und Wahrheiten aller Art sammeln kann; selbst
ble Folgen seines wohlbedachten Schrittes ins Ungewisse,
Not und Elend, sollen ihm willkommen sein: „denn auch in
ınen ist Bildung und vielleicht die höchste Bildung möglich.“
a, es „durchdringt“ ihn die „Wahrheit, daß es wenigstens
reise und ratsam sei, in dieser „wandelbaren Zeit“ so wenig
rie möglich an die Ordnung der Dinge zu knüpfen“ (105).
Jnd wenn er sich überlegt, ob er auch bei bitterster Armut
asselbe tun würde, und diese Frage freudig bejahen kann,
a „fühlt er eine nie empfundene Freude, Kopf und Herz
rechselseitig kräftigend!“ (104). Wer könnte da noch zwei-
eln, daß ihn Wünschs ideale Gelehrtenreligion begeistert?

Die große philosophische Abhandlung über die Lebens-
ıufgabe des Weibes, die Kleist seiner Schwester Ulrike ge-
widmet hat (Juni 1799?), ist ein einziger, großer Beweis für
lie tiefen Wirkungen seiner Religion, deren Evangelium er
ereits verkündigt. „Ein freier, denkender Mensch“ (so heißt
s da, Kob. 17)... „bestimmt nach seiner Vernunft, welches
Glück für ihn das höchste sei; er entwirft sich seinen Lebens-
plan und strebt seinem Ziele nach sicher aufgestellten Grund-
sätzen mit allen seinen Kräften entgegen. Denn schon die
Bibel sagt: Willst du das Himmelreich erwerben, so lege
selbst Hand an.“ Hier erscheint zum ersten Male das ver-
führerische Wort „Lebensplan“, und man ist nicht müde ge-
worden zu bemerken, wie sehr dieser Stolz auf seinen Lebens-
plan kontrastiert mit den nüchternen Tatsachen in Kleists
Leben, wie bald der Hochgemute kleinmütig wird, der Selbst-
bewußte, Bestimmte, in eine chronische Unbeständigkeit kommt.
Die einen haben diese Sicherheit für einen Selbstbetrug, andere

für einen nur zu bald vorübergehenden Zustand erklärt. Beide haben Unrecht: denn sie haben den Begriff „Lebensplan" mißverstanden. Wir werden im Verlauf der Abhandlung sehen, daß Kleist an dem Lebensplan, den er meint, nach vorübergehendem kurzen Schwanken zeitlebens festgehalten hat. Er versteht unter seinem Lebensplan niemals die vernünftige Vorstellung der zweckmäßigen Vorbereitung auf einen bestimmten Beruf und die konsequente Durchführung ehrgeiziger Strebereien von Staffel zu Staffel, sondern immer nur die klare Vernunfterkenntnis seiner religiös-ethischen Lebensaufgabe mit dem festen Willen, sie durchzuführen: sie habe ich ja durch die eben angeführten Stellen aus Wünsch schon genügend charakterisiert.

Hören wir Kleist (Kob. 17) weiter: „So lange ein Mensch noch nicht imstande ist, sich selbst einen Lebensplan zu bilden, so lange ist und bleibt er unmündig, er stehe nun als Kind unter der Vormundschaft seiner Eltern oder als Mann unter der Vormundschaft des Schicksals. Die erste Handlung der Selbständigkeit eines Menschen ist der Entwurf eines solchen Lebensplans. Wie nötig es ist, ihn so früh wie möglich zu bilden, davon hat mich der Verlust von sieben kostbaren Jahren, die ich dem Soldatenstande widmete, von sieben unwiederbringlich verlorenen Jahren, die ich für meinen Lebensplan hätte anwenden gekonnt, wenn ich ihn früher zu bilden verstanden hätte, überzeugt.

Ein schönes Kennzeichen eines solchen Menschen, der nach sicheren Prinzipien handelt, ist Konsequenz, Zusammenhang und Einheit in seinem Betragen. Das hohe Ziel, dem er entgegenstrebt, ist das Mobil aller seiner Gedanken, Empfindungen und Handlungen. Alles, was er denkt, fühlt und will, hat Bezug auf dieses Ziel, alle Kräfte seiner Seele und seines Körpers streben nach diesem gemeinschaftlichen Ziele. Nie werden seine Worte seinen Handlungen oder umgekehrt widersprechen, für jede seiner Äußerungen wird er Gründe der Vernunft aufzuweisen haben. Wenn man nur sein Ziel kennt, so wird es nicht schwer sein, die Gründe seines Betragens zu erforschen."

Hier schwelgt Kleist ordentlich im „erfreulichen Anschaun" seines Ideals, von dem er, wie er wohl weiß, noch ein gutes Stück entfernt ist. Gleichwohl bleibt der letzte

tz zu Recht bestehen, und wir werden für manchen seltmen Schritt seines Lebens die richtigen Gründe angeben nnen, da uns sein Ziel bekannt ist.

Immer noch deutlicher sucht Kleist seiner Schwester ine Ideen zu machen. S. 19: „Ein Reisender, der das Ziel iner Reise und den Weg zu seinem Ziele kennt, hat einen eiseplan. Was der Reiseplan dem Reisenden ist, das ist der ebensplan dem Menschen. Ohne Reiseplan sich auf die Reise geben, heißt erwarten, daß der Zufall uns an das Ziel führe, as wir selbst nicht kennen. Ohne Lebensplan leben, heißt om Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, ie wir es selbst nicht begreifen." S. 20: „Ja, es ist mir so nbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne, nd ich fühle an der Sicherheit, mit welcher ich die Gegenart benutze, an der Ruhe, mit welcher ich in die Zukunft licke, so innig, welch ein unschätzbares Glück mir mein ebensplan gewährt, und der Zustand, ohne Lebensplan, ohne este Bestimmung, immer schwankend zwischen unsicheren Wünschen, immer in Widerspruch mit meinen Pflichten, ein piel des Zufalls, eine Puppe am Draht des Schicksals — ieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich und würde nich so unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem vünschenswerter wäre." S. 20/21: „Etwas muß dem Menschen eilig sein. Uns beiden, denen es die Zeremonien der Reigion und die Vorschriften des konventionellen Wohlstandes icht sind, müssen um so mehr die Gesetze der Vernunft heilig ein. ... wer sichert uns unser inneres Glück zu, wenn es lie Vernunft nicht tut!" Und noch einmal sagt er uns, was r unter einem Lebensplan versteht: „Prüfe Deine Natur, beurteile, welches moralische Glück ihr am angemessensten sei, nit einem Worte, bilde Dir einen Lebensplan."

Am 12. November 1799, in einem Briefe an Ulrike, gibt er der göttlichen Idee, die, um mit Fichte zu reden, in ihm rastlos wirksam ist, zum ersten Male den heiligsten Namen, len es auf Erden gibt. Er klagt über die Verständnislosigkeit seiner Umgebung für seine Absichten und fährt dann fort, Kob. 8: „Was ich mit diesem Interesse im Busen, mit diesem heiligen, mir selbst von der Religion, von meiner Religion

gegebenen Interesse im engen Busen, für eine Rolle unter de
Menschen spiele, denen ich von dem, was meine ganze Seel
erfüllt, nichts merken lassen darf — das weißt Du zwar nac
dem äußeren Anschein, aber schwerlich weißt Du, was oft da
bei im Innern mit mir vorgeht. Es ergreift mich zuweile
plötzlich eine Ängstlichkeit, eine Beklommenheit, die ich zwa
aus allen Kräften zu unterdrücken mich bestrebe, die mich abe
dennoch schon mehr als einmal in die lächerlichsten Situatione
gesetzt hat.“ [1]) Diesen letzten Satz pflegte man bisher au
dem Zusammenhang herauszureißen und damit das unglücklich
Temperament Kleists zu erweisen. Wir verstehen jetzt dies
Regung besser: es ist der ganz natürliche Rückschlag, de
eine hochbegeisterte, im Reich der Ideen atmende Seele durc
die eisige Berührung einer leeren, nur allzu nüchternen Gesel
schaft empfängt.

Wie hoch Kleist seine Religion mit ihrem drängende
Gebot: perfice te! unabänderlich gestellt hat, zeigt ferne
besonders rührend sein erster Brief an Wilhelmine, in dem e
sich um sie bewirbt. „Wenn ich mir diese große Kunst (di
Ökonomie) aneignen könnte“, sagt er, „dann könnte ich ei
freier Mensch, mein ganzes Leben Ihnen und meinem höchste
Zwecke — oder vielmehr, weil es die Rangordnung so wil
meinem höchsten Zwecke und Ihnen — widmen. So steh
ich jetzt, wie Herkules, am fünffachen Scheidewege und sinn
welchen Weg ich wählen soll. Das Gewicht des Zweckes, de
ich beabsichtige, macht mich schüchtern bei der Wahl“ (Bi. 6)
All sein Schwanken bei der Berufswahl, das wir unten noc
genauer prüfen werden, rührt also nur daher, daß es für ih
bitter schwer war, seine ideale Lebensaufgabe mit den Auf
gaben des Tages, wie sie sich in einem Amte darstellen, i
Einklang zu bringen.

Seine Religion gebot ihm, den Schatz von Wahrheite
unaufhörlich zu vermehren, um wohlgerüstet dereinst eine „um
so höhere Stufe in der Reihe der Wesen einzunehmen.“

---

[1]) Dieser Brief ist durch ein Urteil über Wünsch ausgezeichnet, da
ich beiläufig anführen will: „Unser gescheiter Professor Wünsch, der gewi
hier in Frankfurt obenan steht und alle übersieht . . .“ Kob. 11. Vgl. Kob. 13;
Rahmer, Kleist an Ulrike 44; Bi. 125.

eshalb stellt und löst er immerfort „interessante Aufgaben“ nd hält schon in der ersten Zeit seines Verlöbnisses seine raut dazu an (s. u.; vgl. K. U. II, 49).

Doch genug der Belege; es wird sich im Verlauf unserer ntersuchung Gelegenheit bieten, weitere anzuführen. Es sei nur och einmal betont, daß von einer „verhängnisvollen Dürftigkeit es religiösen Lebens“ bei H. v. Kleist keine Rede sein kann vgl. Gaudig a. a. O. 6/7), im Gegenteil: seine Religion durchringt alle seine Lebensäußerungen, und gerade weil man iesen tiefsten Lebensnerv nicht erkannt hat, hat man Kleist ft mißverstanden und seine Schritte ungerecht beurteilt.

Zunächst können wir diese Wirksamkeit seiner religiösen deen in seinem Verhältnis zur Frau beobachten. Wieder ist Wünsch der Hauptvermittler der Anschauungen. Mag sie Kleist immerhin schon vor seiner Bekanntschaft mit diesem seinem Herder aus Zeitschriften, Büchern aller Art und gewiß durch Fr. v. Kleist (s. o.) gewonnen haben, ja vielleicht schon aus der Urquelle selbst, aus einem von Rousseaus Werken, die eigentümliche religiöse Weihe haben sie doch, wie mir scheint, erst bei seinem großen Frankfurter Lehrer empfangen. Darum lohnt es sich schon, auf seine Ausführungen in den K. U. einzugehen.

Im 3. Band gibt Philalethes anhangsweise (465 – 546) seinen Schülern Karl und Amalie ein Privatissimum über Erzeugung, Geburt, Wachstum und Absterben des menschlichen Leibes. Er tut das so offen und ungeniert, daß es selbst in jenen „aufgeklärten“ Tagen trotz dem würdigen Ernst, mit dem es geschieht, Anstoß erregt haben muß: denn in der zweiten Auflage ist es fortgeblieben; wahrscheinlich haben diese anschaulichen Vorlesungen Kleists Phantasie eine gefährliche Nahrung gegeben und die ganze Tendenz der Abhandlung ihn bestimmt, sich nach einem für ihn passenden Mädchen umzusehen. Denn ebenso furchtbar, wie Wünsch die Folgen der Unzucht hinstellt (daraus ist m. E. die Schilderung von dem unseligen 18jährigen Jüngling erwachsen, die Kleist nach Rahmer in Würzburg erfunden hat, s. Bi. 73/74), ebenso furchtbar nennt er die Folgen erzwungener, unnatürlicher Keuschheit feuriger Jünglinge; darum mahnt er zu baldiger Ehe.

„Andere", so heißt es da S. 540, „denen andere natürliche Strafen ihrer geheimen Verbrechen auf dem Fuß nachfolgen werden, wenn sie Männer oder Weiber werden sollten, lebendige Totengeribbe (bb wie bei Kleist!) und setzen die Leute in Schrecken, die ihnen auf der Straße begegnen. Sie sterben an der Schwindsucht unter den entsetzlichsten Martern, die ihnen das Elend ihrer ausgemergelten Leiber und die Angst des erwachten Gewissens verursacht — denn gleichwie der mit Verstand gemäßigte Genuß der Fleischeslust sich von Herzen liebender Eheleute nicht nur die Gesundheit ungemein befördert und gleichsam neues Leben durch alle ihre Nerven verbreitet, sondern auch den Geist selbst aufheitert, ebenso gießen feile Dirnen, schändliche Hurer und andere dergleichen rasende Geschöpfe durch jede unnatürliche Befriedigung ihrer Lüste nichts als Pestilenz und Tod in ihre Adern, und in ihre Seelen nichts als Hölle und unbeschreibliche Qualen, die sie auch jenseits des Grabes begleiten."

S. 541: „Es gibt aber allerdings auch unverheiratete Menschen, welche edel denken, Tugend hochschätzen und eine strenge Keuschheit beobachten. Wenn nun diese gleichwohl oft von Natur zur Wollust sehr geneigt sind und nicht nur keine schweren Arbeiten verrichten dürfen, sondern sich auch vor nahrhaften Speisen oder hitzigen Getränken nicht sorgfältig in acht nehmen, so verfallen sie nicht selten in wunderbare Krankheiten, die sich fast nur durch eheliche Verbindungen heben lassen. In Mannspersonen führen alsdann die lymphatischen Äderchen zuviel Samen aus den Bläschen in das Blut zurück und machen dieses dadurch nach und nach zu geistig und zu feurig. Dies Feuer reizt hernach das Gehirn sowohl als die Nerven zu heftig und hemmt zuweilen wohl gar die Wirkungen des Geistes, die man Gedanken nennt; daher denn solche Leute nicht selten in Verzückungen geraten, ohne Gedanken einhergehen und zuweilen sogar abwechselnd wahnsinnig werden." —

Daß diese „vernünftigen" Erwägungen Kleist überzeugt und bestimmt haben, sich um Wilhelmine zu bewerben, die ihm angenehm aufgefallen war, das dürfen wir wohl glauben bei der Bewußtheit, mit der Kleist damals alles ergriff. Es

var also ihrer Natur nach schon vom ersten Entstehen an keine alle Schranken einreißende Jünglingsliebe, sondern eine ernste, männliche Neigung, die nach der Ehe dringend verlangt. Wenn auch die materielle Unterlage für sie sehr schmal war, er durfte sich und seine Auserwählte zu den „wohlerzogenen, verständigen, jungen Leuten“ rechnen — von denen Wünsch III, 536 spricht —, „die gelernt haben, sich nach der Decke zu strecken, d. h. den Aufwand nach dem Verdienst zu bestimmen und jenes schädliche Vorurteil, daß der Stand oder die Würde der Menschen aus schönen Kleidern und häuslichem Aufwande erhelle, mit Klugheit von sich ablehnen,“ nur um eine frühe Ehe zu ermöglichen. Darum dringt Kleist auch immer auf Einfachheit bei Wilhelmine und sucht sie systematisch von allen gesellschaftlichen Vorurteilen zu entwöhnen, wie er selbst, um nur heiraten zu können, gern auf alles „Glänzende einer standesmäßigen Lebensführung verzichten“ will. Hier nur der Hauptbeleg, Bi. 113 ff. „Ich fühle, daß es mir notwendig ist, bald ein Weib zu haben; Dir selbst wird meine Ungeduld nicht entgangen sein — ich muß diese unruhigen Wünsche, die mich unaufhörlich als Schulden mahnen, zu befriedigen suchen. Sie stören mich in meinen Beschäftigungen — auch damit ich moralisch gut bleibe, ist es nötig. Sei aber ganz ruhig, ich bleibe es gewiß. Nur kämpfen möchte ich nicht gern. Man muß sich die Tugend so leicht machen als möglich. Wenn ich nur erst ein Weib habe, so werde ich meinem Ziele ganz ruhig und ganz sicher entgegengehen — aber bis dahin — o werde bald, bald, bald mein Weib! Also ich wünsche es mit meiner ganzen Seele und entsage dem ganzen prächtigen Bettel von Adel und Stand und Ehre und Reichtum, wenn ich nur Liebe bei Dir finde. Wenn es nur möglich ist, daß wir so ohne Mangel beieinander leben können, etwa sechs Jahre lang, nämlich bis so lange, wo ich mir etwas zu erwerben hoffe, und dann bin ich glücklich.“

Wie aber Wünsch seinen Schüler zu möglichst früher Ehe ermahnt, so bestärkt er auch seine Anschauung von der Stellung der Frau, ihrem Beruf und der Notwendigkeit einer Erziehung durch den Mann.

In den „Unterhaltungen über den Menschen“, 2. Aufl.

1792, S. 47 sagt Wünsch nämlich von der „irdischen un
körperlichen Bestimmung des Weibes", daß sie „bloß (!) in Er
zeugung gesunder Kinder und in der körperlichen (!) Erziehun
derselben, wie nicht weniger in der geschickten Führung de
weiblichen Anteils der Haushaltung bestehe". Also die Mutte
schaft ist ihm die Aufgabe des Weibes, genau wie bei Kleist
Darauf zielt alles hin. Darum muß eine Frau auch möglichs
gebildet sein; denn (K. U. III, 517), sagt Wünsch: „Ein
bildungskraft und Leidenschaften der Schwangern wirken zu
mal in den erstern (!) Monaten ungemein heftig auf die Leibe
frucht: ja, sie drücken ihr sogar die Hauptzüge des moralische
Charakters ein, den die Mutter während ihrer Schwangerschaf
annimmt. Diese Züge lassen sich äußerst mühsam durch di
Erziehung auslöschen: darum sollen sich alle Weibspersone
die nötigen Kenntnisse der Menschen und der Natur erwerben
um ihren Verstand gehörig zu ordnen, um nicht nur ihr
Kinder gut zu erziehen, sondern auch die guten Anlagen der
selben schon in ihrem Leibe zu bilden."

Die „himmlische" Bestimmung der Frau ist weniger er
haben als die des Mannes. Denn in dem Fragment „Unter
haltungen von der Erdkugel und denen auf ihr sich ereignende
Phänomenen", das Wünsch dem 2. Bande seiner K. U. voraus
schickt, fragt Amalie ihren Lehrer Philalethes (S. 4): „Allein
nun sagen Sie mir doch einmal, wie ich es anfangen soll, wenn
ich meine Seele mit jenen Wissenschaften sättigen will, die
aus den Betrachtungen der großen Werke Gottes entstehen? —
Das kann ich ja nicht? — Solche Untersuchungen gehen, wenn
sie gründlich sein sollen, über meine Kräfte, indem ich ein
schwaches, weibliches Geschöpf bin? — Würde ich demnach
nicht weit zurücktreten und meine Ansprüche auf jenes ewige
Glück größtenteils aufgeben müssen, wenn ich nicht einen
sicheren Weg, dahin zu gelangen, vor mir säh?... S. 5: „Aber
meine Weisheit ist, wie Sie wissen, die Kenntnis von den
Verdiensten Jesu, des allerweisesten, des allertugendhaftesten
der Menschen, der zugleich Gott war und mir, so wie allen,
die sich an ihm (!) halten, die Seligkeit erworben hat und
aus Gnaden ewig glücklich machen will." Das gibt ihr ja
Philalethes im ganzen zu, doch sucht er ihr das Mystische in

ır Gnade Jesu mit aufklärerischer Vernünftigkeit auszuden und sie auf die Tugend als den einzigen Ewigkeitsanker ꞉s weiblichen Geschlechtes hinzuführen (s. S. 8ff.). Denn ı die Frau seines Erachtens unfähig ist, die ganze Fülle der ottheit Schritt für Schritt mit der Vernunft bis ins einzelne nein zu erforschen und einen immer wachsenden Schatz erannter Einzelwahrheiten zu sammeln, so bleibt ihr nur die ugend, die ihr leicht wird durch stillgläubigen Gehorsam egen die Stimme ihres reinen Herzens. S. II, 21: „Wer den Veg zu seiner Glückseligkeit nicht selbst ausforschen kann, ondern diese Arbeit verständigen Menschen überlassen muß, ber dennoch auf Pfaden wandelt, die ihm sein unverdorbenes Ierz lehret: der ist tugendhaft und würdig der höchsten Glückeligkeit, ob er gleich nicht weise genannt werden kann."

Ebenso hat auch Kleist aus physischen (s. o.) und reliiösen Gründen dem Weibe die „zweite Stelle in der Reihe er Wesen" (s. Kob. 24) zuerkannt. Ich kann es mir ersparen, inzelne Stellen anzuführen, die man in seinen Briefen an Ulrike (besonders auch in der kleinen Abhandlung an sie, Kob. 14ff.) und an Wilhelmine leicht finden kann. Wie der Mann sich ganz und gar an die Idee hingibt, so muß sich seines Erachtens das Weib, da es zur wissenschaftlichen Ergründung der Ideen unfähig ist, dem geliebten Manne ganz hingeben, der ihr allein die Teilnahme am Reich der Ideen vermitteln kann. So ist die Liebe für den Mann eine Aufgabe, eine Pflicht, eine Schuld, die er der Idee abzutragen hat, deren Evangelist er nach seinen Kräften sein soll; für das Weib ist sie die Erlösung und der einzige Weg zu einer höheren Vollkommenheit, als sie aus eigener Kraft erreichen kann, der Weg nach einem höheren Stern! So hat Kleist zuerst an seiner Schwester Ulrike, dann an den jungen Damen seiner Bekanntschaft in Frankfurt, schließlich am umfangreichsten und systematischsten an seiner geliebten Braut seine Pflicht erfüllt, sie aufzuklären und für ihren Mutterberuf wie für eine höhere Seligkeit geschickt zu machen. Es war ihm heiligster Ernst um seine Religion und um seine und seiner Lieben Seligkeit in diesem und jenem Leben.

Wer wird es nach dieser Erkenntnis noch wagen, über

Kleists „pedantische Lehrhaftigkeit“ zu spotten? Am alle
ungerechtesten erscheint mir solcher Spott gegenüber seine
Brautbriefen; denn hier handelte es sich für Kleist nicht allei
um Wilhelminens Seligkeit, sondern auch um das Glück seine
Kinder, vgl. die oben zitierte Stelle aus Wünsch über de
Einfluß der geistigen und moralischen Beschaffenheit der Mutte
auf die Leibesfrucht. Ob diese Ansicht richtig oder falsc
ist, bleibe dahingestellt; jedenfalls bestimmten sie und sei
Religion den feurigen Liebhaber, weniger zu schwärmen un
zu träumen, sondern vielmehr seine Braut und zugleich sic
selbst zu erziehen — zu guten Erziehern ihrer Kinder! Vg
Bi. 126: „Der Mensch und die Kenntnis seines ganzen Wese
muß Dein Augenmerk sein, weil es einst Dein Geschäft sei
wird, Menschen zu bilden.“ Aber schon in dem Brief, in de
Heinrich um Wilhelmine wirbt, findet sich das Motto für sein
ganze Verlobtenzeit: Bi. 4 „Dieser Zweck ist es erst, welche
der Liebe ihren höchsten Wert gibt: edler und besser solle
wir durch die Liebe werden, und wenn wir diesen Zwec
nicht erreichen, Wilhelmine, so mißverstehen wir uns.“

Für Kleist ist es in Erfüllung gegangen: ihm war di
Liebe eine Staffel zur Größe! Nicht nur negativ, was ma
allenfalls gelten läßt, sondern im schönsten Sinne positiv. Si
öffnete wieder die gewaltsam verschlossenen Brunnen seine
Poesie (s. u.); sie drängte ihn zu schnellerer Entscheidun
über eine Lebensstellung und machte ihn durch alles dies mi
seiner eigentümlichen Begabung und individuellen Leben
bestimmung bekannt. Sie beschleunigte und vertiefte sein
Erziehungsarbeit an sich selbst und ließ ihn immer reifer un
männlicher werden. Hier hat er zuerst das Dämonische in
Menschen wirklich erlebt und erfahren, daß es noch etwa
Mächtigeres gibt als die Vernunft. Denn sie gab ihm di
Gelegenheit, durch intimste Beobachtung einer Frauenseele de
Natur den Puls zu fühlen. Die lange Reihe der schöne
Frauen- und Mädchengestalten, die er geschaffen, sind Zeuge
seines Glücks mit Wilhelmine, das er ja gerade infolge seine
erzieherischen Ideen mit seiner glühenden Phantasie vorge
nossen hatte bis in die seligsten Stunden der Zukunft!

Wir müssen immer wieder zu Wünsch als unserm Aus

gangspunkte zurückkehren; denn sein Einfluß ist mit Religion, Ethik und Frauenfrage nicht erschöpft. Was H. v. Kleist in Mathematik, Astronomie und überhaupt in den Naturwissenschaften gelernt hat, verdankt er jedenfalls zum großen Teil dem kenntnisreichen Mann. R. Steig sagt (B. K. 563) mit Recht bei Besprechung des Aufsatzes über Aeronautik: „Es ist erstaunlich, über welche Kenntnisse Kleist auf diesen Gebieten noch verfügte", noch nach zehn Jahren! Vgl. auch die andern naturwissenschaftlichen Aufsätze, z. B. „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten", „Beitrag zur Naturgeschichte des Menschen" und „Wassermänner und Sirenen", für die ich nicht so bestimmt, wie Steig, G. H. Schubert als Quelle angeben möchte; die Anekdote von Pescecola, die Kleist in den „Wassermännern und Sirenen" erwähnt, hat er jedenfalls, wie viele andere Anekdoten,[1]) von Wünsch kennen lernen; sie steht in den K. U. II, 520; s. Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. XVI, 227. — Selbst noch in der Hermannsschlacht findet sich ein Gruß an seinen lieben Lehrer, den ihm freilich viele, zuletzt noch E. Schmidt (A. II, 444), übelgenommen haben. V. 2439/40 läßt er nämlich seinen Siegesboten Komar Sieg rufen: „Von allen zweiunddreißig Seiten, durch die der Wind in Deutschlands Felder bläst." Diese Verse verdanken wohl ihre Entstehung der lebhaften Anschaulichkeit, mit der Wünsch in seinen K. U. I, 73 die Windrose dargestellt hat, unterstützt durch ein vortreffliches Kupfer. Ebenso hört er bei Wünsch von der Gefühlssicherheit unverdorbener Wilden, z. B. seines Pescherä,[2]) dem er später das schneidende Urteil über die Rheinbundselendigkeit in den Mund legt (K. U. II, 37 u. a. St.). Aber auch von den religiösen Menschenopfern und -Mahlzeiten, z. B. der Mexikaner, hat er den aufgeklärten Wünsch (U. üb. d. M. 1. Teil, 164) mit Schauder und Abscheu erzählen hören, und deduziert bald daraus, daß alle Zeremonien für die wahre Religion des Herzens gleichgültig sind, und später in der Zeit

[1]) B. Schulze wies im Euphor. II, 360 schon auf einiges hin. Ich erwähne nur beiläufig, daß Wünsch II, 503 das Erdbeben von Sant Jago nennt, er also wahrscheinlich seinem Schüler die erste eindringliche Schilderung von dem furchtbaren Naturereignis gegeben hat.

[2]) Vgl. A. IV, 254.

seines Skeptizismus (s. u.), „daß Gott von solchen Wesen keine Verantwortlichkeit fordern könne"; s. Bi. 83 und 203.

Wichtiger ist Wünschs mystische Anschauung von der menschlichen Seele, die Kleist übernommen hat, so daß ihr Zurückführen auf romantische Einwirkungen überflüssig erscheint; zum wenigsten hatte Kleist, als er die romantische Naturkunde kennen lernte, bereits einige Vorbildung bei Wünsch erhalten. Vgl. die schon oben zitierte Stelle (K. U. I, 502) und U. üb. d. M. 2. Aufl., 2. Teil, S. 116: „Man kann überhaupt gar nicht sagen, daß die Seele in unserm Leibe oder in einem Teile desselben wohne. Unser Leib wohnt vielmehr in *ihr*, und sie bedient sich nur der verschiedenen Teile des Gehirns zu Werkzeugen, um dadurch auf die Körperwelt zu wirken" (s. u. Platner) und S. 286/7: „Sonach ist der Leib keineswegs die Hülle des Geistes, ohngeachtet man gewöhnlich so zu sagen pflegt: er ist vielmehr ein System vieler, wunderbarer und mit unendlicher Weisheit verfertigter Werkzeuge, deren sich der Geist bedienen soll, um dadurch eine anschauende Kenntnis von der Körperwelt zu erlangen und in dieser soviel Gutes, als ihm nur immer möglich ist, zu wirken, weil er außerdem auf der Stufenleiter der Wesen wahrscheinlich nie zu der ihm gebührenden Würde emporklimmen kann." S. 295 spricht er von dem „Lebensgeist (s. u. Platner) oder dem tierisch-elektrischen Fluidum", das während des Schlafes auch wirksam ist. S. 300 vergleicht er unser Nervensystem mit einer „Elektrisiermaschine", deren „Reibzeug isoliert ist, und welche von einer unsichtbaren Hand im Gange erhalten wird".

Und so sehr er sich auch an manchen Stellen dagegen verwahrt, „das ewig unerforschliche Geheimnis, das über das Wesen der Seele gebreitet ist", zu kennen, so hält er doch mit seinem Glauben nicht zurück, wenn er ihn auch hie und da nur schüchtern andeutet. So sagt er im Vorbericht zum zweiten Bande der K. U.: „Daß Philalethes seinen Karl aus Gründen der Vernunft überzeugt habe, er werde auch jenseits des Grabes noch empfinden, denken und handeln, wird man schwerlich glauben, da selbst viele Weltweise zweifeln, daß dieser Satz aus unbesiegten Gründen könne bewiesen werden. Wie er dieses angefangen, hätte also billig sollen dargetan werden;

llein er verbat sich die Bekanntmachung seiner Verfahrungs-
rt deswegen, weil er nicht verlangte, mit Sokrates (!) zu den
chwärmern gerechnet zu werden. Er ist nämlich, soviel ich
abe erfahren können, aus ihm zuverlässigen Gründen über-
ührt, daß der Mensch nicht etwa bloß träumend,[1]) sondern
ogar wachend wirklich weit entfernte Begebenheiten empfinde,
ie nicht durch die körperlichen Organe der Sinne zu ihm
elangen, und glaubt aus dergleichen Erfahrungen das göttliche
Ebenbild der Seele höchstwahrscheinlich folgern zu können."
Man sieht, wie sehr der mystisch veranlagte, ehemalige Weber-
neister den Spott der „Aufgeklärten" fürchtet.

Seinem eifrig forschenden Schüler Kleist wird aber
Philalethes-Wünsch sein Bestes, die Erfahrungen, auf die sich
eine Ansicht vom sechsten Sinne, dem Seelensinne, gründete,
nicht vorenthalten haben. Aus der Wirksamkeit dieses sechsten
Sinnes erklärt er auch den Geister- und Gespensterglauben.
Vgl. U. üb. d. M. 1796, 2. Aufl., S. 28 f.: „Die allgemeine
Ursache für den Geisterglauben ist aber höchstwahrscheinlich
nichts weiter als die unermüdete Wirksamkeit unserer Seele
selbst, welche, wie schon Amalie bereits angemerkt hat, uns
oft ungemein laut zuruft und Sachen bekannt macht, welche
gar nicht in unsere gleichzeitige Gedankenreihe passen, oder
woran wir auch wohl vorher noch nie gedacht haben. Die
alten Juden pflegten diesen wunderbaren Ruf ehemals die Stimme
vom Himmel zu nennen, bei den Griechen hingegen hieß er
die Stimme der Dämonen, indem die Römer ihn den sogenannten
Geniussen zueigneten. Dichter nennen ihn zuweilen das Wetter-
leuchten des Verstandes oder der Seele, sowie die Moralisten
ihm den Namen der Stimme des Gewissens beilegen, und so
ferner. Allein alle diese Benennungen sind ebenfalls nur im
allegorischen Sinne zu nehmen." 36 ff.: „Höchstwahrscheinlich
besitzt unsere Seele diese (dunkeln, mystischen) Kräfte nicht,
um in diesem Leben, sondern erst in dem zukünftigen, richtigen
Gebrauch davon zu machen; denn die gegenwärtige Welt ist
gewiß unsere wahre Heimat nicht. Wir sind hier gleichsam auf
Reisen begriffen, um unsere Kenntnisse zu erweitern . . . Als

[1]) Vgl. K. U. I, 321 die wissenschaftliche Erklärung der Entstehung
von Träumen aus der Wiederholung lebhafter Eindrücke.

reisende Fremdlinge handeln wir aber törig, wenn wir uns de Gesetzen und Sitten des fremden Landes, wo wir uns aufhalten geradehin entziehen oder nach den nicht verstandenen Gesetze und Gewohnheiten unseres Vaterlandes handeln wollen, welche wir in unserer zartesten Kindheit verlassen haben, folglich von seinen Sitten und Gebräuchen selbst gleichsam nur noch träu men." Dann warnt er mit dem Eifer des leidenschaftlichen Auf klärers vor jeder Überschreitung der Grenzen, die der Vernunft ge setzt sind, und schildert lebendig die Schrecken des Aberglaubens

So lernte hier Kleist die „dunklen Seelentiefen" woh wissenschaftlich kennen, vor überschwenglichen Phantastereien blieb er aber nur zu gut bewahrt.

Damit leitet Wünsch zu der Beobachtungsgabe und Er findungskraft des Genies über, deren Wesen er in der Tat er kannt hat. Man höre S. 45: „Vielen Menschen, vorzüglich aber Dichtern und Philosophen fahren auch ohne merkliche Veran lassung ganze Reihen neuer Ideen durch den Kopf und stellen sich ihnen auf einmal als Grundzüge herrlicher Bilder und neuer Lehren dar, die sie dann sogleich erhaschen und weiter ausbilden, denn sonst verschwinden sie plötzlich wieder." Mit welchen Gefühlen mag das Kleist gelesen haben, der Ähnliches an sich erfuhr! Man vergleiche die Äußerung Wielands über ihn, daß „ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirn wie in einem Glockenspiel anzuziehen schien" (Bül. 34). Jeder große Gedanke, jedes Bild, das plötzlich auf tauchte, war ihm so ein Gruß aus den dunklen Tiefen der Seele. Auf diesen Wink seines Lehrers hin wird H. v. Kleist wahrscheinlich sein „Ideenmagazin" angelegt haben. —

Doch viel wichtiger als diese Fülle von Einzelkenntnissen, die Kleist seinem Lehrer Wünsch verdankt, war für ihn die induktive Methode und die Kunst des Sehens,[1]) die jener mit beneidenswerter Fertigkeit handhabte. Aus dem niedern Volke hervorgegangen, besaß er die „Fähigkeit der Wilden, alles neu und ganz zu sehen." Diese Kunst ging von ihm auf Kleist über, der, wie er selbst gestand (s. o.), ziemlich sinnen-

[1]) Kleist nennt sie in einem für die Methode seiner Bildschöpfung äußerst wichtigen Brief (Bi. 183): „das Talent wahrzunehmen", vgl. auch die übrigen Bemerkungen.

umpf war, als er die neue Methode, selbst Kenntnisse zu werben, zuerst aus Wünschs Büchern, dann im vertrauten erkehr von ihm selbst erlernte. Man vergleiche zur Illustration eser Methode der Anschaulichkeit folgendes Bild, K. U. I, 99. „Diese große Erdkugel ... würde, wenn sie die Allmacht die Sonne werfen wollte, mit all ihrer Pracht und Herrlichkeit icht mehr Raum daselbst einnehmen als ein Apfel in der homaskirche zu Leipzig.“ — Hier nur noch ein Bild, das ir Kleist von Bedeutung ist, da er es in origineller Weise mgebildet hat; hatte er doch an seine Braut geschrieben 3i. 125): „Wenn Du Wünschs K. U. täglich ein Stündchen die Hand nähmest, so würdest Du davon einen doppelten Nutzen haben. Erstens die Natur selbst näher kennen zu ernen, und dann Stoff zu erhalten, um eigene Gedanken anuknüpfen“. Kleist hatte beides erfahren. Bei Wünsch heißt s nämlich K. U. II, 31: „Verstand besteht in der Kenntnis lessen, was uns wahrhaftig gut und heilsam ist. Gelehrte hne Verstand sind gleichsam Laternen, welche bloß den Leuten, lie auf der Straße gehen, nützlich sind, und sich selbst gar keinen Dienst mit ihrem Lichte leisten.“ Dieses etwas verschrobene Bild rückt Kleist zurecht, s. Bi. 123: „Ich ging letzthin in der Nacht durch die Königsstraße. Ein Mann kam mir entgegen mit einer Laterne. Sich selbst leuchtete er auf den Weg, mir aber machte er es noch dunkler. — Mit welcher Eigenschaft des Menschen hat diese Blendlaterne Ähnlichkeit?“

So hat Wünsch die wichtigsten Organe des Dichters, die Sinne, zur vollen Entfaltung gebracht. Er hat ihm aber auch, wie wir annehmen dürfen, den Weg gewiesen zu größeren Führern, als er selbst war, zu den Männern, zu denen er selbst aufschaute. Rousseau ward schon genannt. Moses Mendelssohns Phädon [1]) füge ich gleich hinzu wie auch die Bibel; alle drei als Führer zur ethischen Religion. Wünsch

[1]) Wünsch empfiehlt ihn erst in der 2. Auflage der U. üb. d. M. I, 24. Somit ist Kleist unabhängig von ihm aus denselben Voraussetzungen und durch dieselben Quellen zu den gleichen und ähnlichen Anschauungen gekommen. man vgl. M. Mendelssohns ges. Schriften, 1843, II, 174 ff. Daß Kleist ihn nachgelesen hat, dürfen wir glauben bei dem Eifer, mit dem er seine „Religion“ pflegte.

war in der Bibel sehr belesen, wie es ja für ein Kind vom Lande selbstverständlich ist. Gern zitiert er sie und erklärt gelegentlich dunkle Ausdrücke, wenn auch für unsere Einsicht bisweilen etwas naiv. So ist es kein Wunder, daß auch Kleist diese Neigung seines verehrten Lehrers annimmt; in so manchem Brief führt er ein bekräftigendes Bibelwort an oder eine leise Anspielung, noch 1808 schreibt er an Goethe: „auf den Knien meines Herzens!" Eine besondere Untersuchung hierüber, die sicher lohnend wäre, steht leider noch aus; vielleicht gibt sie uns der feinsinnige A. Fries (vgl. Stud. z. vgl Lit.-Gesch. 1904). Hier muß ein Hinweis genügen. —

Klopstock wird zwar von Wünsch nicht erwähnt; daß er ihn aber gekannt und Kleist in seiner religiös erhabenen Stimmung bei diesem edelsten „vates" seine durstige Seele erquickt hat, darf als natürlich vermutet werden, umsomehr, als wir wissen, daß ihm Kleists Liebe während seines ganzen Lebens treu geblieben ist. Seinen Einfluß auf die Hermannsschlacht erkennt man jetzt am bequemsten in E. Schmidts Kleistausgabe II, 462 ff. Überdies nennt ihn Kleist in dem Aufsatz „Was gilt es in diesem Kriege" als den einzigen großen Dichter (A. IV, 117). Man erinnere sich außerdem daran, daß Klopstocks Oden den Unglücklichen zum Grabe begleitet haben.

Unter Wünschs Einfluß studierte Kleist wohl auch die Alten, z. B. Cicero de officiis, die bei Wünsch in großem Ansehen standen. Kleist trieb damals eifrig Lateinisch und wird vor allem die Bücher gelesen haben, die ihm sein Lehrer empfahl. Wenn er jenes Buch in seiner Hermannsschlacht V. 2209 spöttisch erwähnt, so ist das als Einfluß der romantischen Schule zu bezeichnen. — Ferner hat die Lektüre des Livius Spuren in der Hermannsschlacht (s. E. Schmidt, A. II, 465) und im Prinzen von Homburg, die des Virgil, den auch Wünsch zitiert, in den Schroffensteinern hinterlassen (s. B. Schulze, Neue Stud. über H. v. Kleist 1904, S. 38 ff). Auf Vossens Übersetzungen habe ich schon hingewiesen, auf Catull werde ich es noch an gelegener Stelle tun. Von den Griechen trat ihm außer dem Homer auch Plato nahe, wie mir scheint, wieder unter Wünschs Vermittlung. K. U. I, 384 erwähnt dieser

venigstens Platos Lehre, „daß alle Seelen der Menschen durch lie beiden Tore des Himmels, den Krebs und Steinbock, gehen nüssen; durch das Tor des Krebses steigen sie, nach dieser Meinung, auf die Erde herab, um menschliche Körper anzuiehmen, und fliegen, wenn diese sterben, durch die Türe des Steinbocks wieder in den Himmel!" So wird Kleist auch Platos Ansicht vom großen Weltjahr, wie er es in der Hschl. 583 erwähnt, durch seinen Lehrer kennen gelernt haben. Ob und nwieweit Kleist Plato selbst studiert hat, vermag ich nicht nachzuweisen. Die Anekdoten im Käthchen (A. II, 221/2) und in dem Phöbusepigramm „Musikalische Einsicht" kann er gut von dem anekdotenreichen Wünsch gehört haben. Die Platonischen Dialoge, in denen von der Mäeutik des Sokrates die Rede ist, hat Kleist aber kaum gelesen, da er dies Bild auf Kant zurückführt (vgl. A. IV, 80 u. 249). Immerhin mag ihm Schleiermachers Übersetzung in Dresden oder in Berlin 1810/1 in die Hände gekommen sein. Über den Einfluß der griechischen Tragiker s. u. —

Von den deutschen vorklassischen Dichtern ward ihm Haller und Kästner (philos. Gedicht von den Kometen) durch seinen Lehrer noch vertrauter. Vielleicht hat er auch durch ihn Joh. Jak. Engel kennen lernen, dem er alles Gute zutraute, vgl. Bi. 145.[1])

Am wichtigsten ist es aber für uns, daß Herders sprachphilosophische Ideen in Wünschs Buch widerklingen und Lessings und Shakespeares Namen ehrenvoll erwähnt werden. In den K. U. III, 36 ff. und U. üb. d. M. 77 ff. erörtert er nämlich weitläufig die Entstehung der Sprache. Höchstwahrscheinlich hat er Herders Abhandlung, die ja für die Berliner Akademie geschrieben war, gekannt und Kleist darauf hingewiesen. Schon seine eigenen Ausführungen mögen den jungen Dichter angeregt haben. — Ferner verweist er K. U. I, 236 auf Lessings Fabel von den Wespen: Kleist wird also auch in dem Studium dieses Großen bei seinem Lehrer teilnehmendes Verständnis gefunden haben. Von Shakespeare zitiert er nur den allbekannten Hamletausspruch, der die Gelehrten zur Bescheidenheit mahnt, siehe die Widmung an seine Freundin

[1]) Über Kleists Verhältnis zu Gellert und Cronegk siehe Bi. 66 und A. IV, 148,9 und dazu IV, 263.

„Demoiselle Chr. W. Großerin in Leipzig“. Doch wichtiger als dies Zitat ist die von ihm K. U. II, 112 ff. ausgesprochene Anschauung über Kunst, die sich vielleicht auf Shakespearelektüre gründet. Er faßt sie zusammen in dem Satze: „Werke der Kunst muß man schön nennen, wenn sie vollkommene Nachahmungen der Natur sind.“ So erhielt durch Wünschs Autorität bei Kleist auch in dieser Hinsicht die Natur die ausschlaggebende Stimme.

Hiermit dürfte der Einfluß des Frankfurter Professors auf seinen genialen Schüler andeutend erschöpft sein; natürlich nur im Umriß, da Wünsch gewiß im persönlichen Verkehr noch viel mehr und Intimeres (auch Anekdoten!) gegeben hat als in seinen Büchern, so daß es z. B. gar nicht abzusehen ist, wieviel Bilder Kleist im Verkehr mit Wünsch „gefunden“ und weitergebildet hat. Zusammenfassend müssen wir trotz aller Anerkennung der reichen Anregung, die ihm der heranwachsende Dichter auch für diese seine Lebensbestimmung verdankt, doch zugeben, daß viel Unpoetisches, ja Antipoetisches mit unterlief und eine gewisse Einseitigkeit und damit eine für den werdenden Dichter schädliche Enge die besten Kräfte lahm legte. Die daraus hervorwachsende, fast fanatische Versenkung in die „aufklärerische“ Strömung seiner „Religion“ drohte Kleist immer mehr zum pedantischen und doch flachen Polyhistor werden zu lassen, der die unbewegliche Masse von Einzelkenntnissen nicht nützen kann, oder doch wenigstens zum weltverlorenen Professor; aber die Ausnutzung des Erworbenen darf er nicht einmal wollen, da es ihm ja die Zeit nimmt, Neues einzuheimsen und so vorwärts zu schreiten, wie es seine Religion verlangte.

Anfangs hatte er nur die Wohltat empfunden, seinen Horizont täglich zu erweitern und seine „Erkenntnis Gottes“ zu vertiefen. Aber bald entdeckt sein scharfes Auge doch das Falsche in seiner Lebensweise, und es regt sich in ihm ein Gefühl des Mangels und zugleich ein Verlangen nach sinnlichen Genüssen und eine Sehnsucht nach Taten. Auch der gewaltsam niedergehaltene Produktionstrieb rüttelt an seinen Fesseln. Schon in seinem zweiten Frankfurter Semester (Kob. 6) spricht er von dem Bedürfnis, durch Freundschaft und Kunst-

›nuß „den schönern . . . menschlicheren Teil unseres Wesens
ı bilden". Während die Erkenntniskräfte seiner Seele
hwelgten, begann das Herz zu darben.

Diesem Mangel half fürs erste die Liebe ab. Zwar
errscht, wie wir oben gesehen haben, auch hier die Vernunft:
ennoch ist es eine falsche Behauptung, daß sein Herz wieder
er ausgegangen sei. Ich erinnere nur an das bezeichnende
Vort an Wilhelmine (Bi. 46): „Es ist mir lieb, daß hinter
einem Hause die Laube eng und dunkel ist. Da lernt man
ihlen, was man in den Hörsälen nur zu oft verlernt." So
chätzte er also seine Liebe ein! Bei Wünsch bildete er
einen Verstand, bei Wilhelmine sein Herz. Denken und
'ühlen ward ihm so vertraut. Und auch sein Wille, soweit
r auf sich selbst und die rein menschlichen Beziehungen ge-
ichtet war, wurde in seiner Verlobtenzeit immer reiner, edler
ınd auch kräftiger.

Aber wie stand es mit dem Willen, der nach außen wirkt,
ler zur Tat wird? Hier, so spürte er schmerzlich, lagen noch
Kräfte in ihm brach. Wer lehrte ihn handeln? Wir sind
uch hier in der glücklichen Lage, einen Namen nennen zu
können, ohne damit die nebenherrieselnden Qellen übersehen
zu wollen. So drängte ihn schon seine Verlobung zum Handeln,
war sie doch der erste Schritt zur Heirat und legte ihm die
unabweisbare Pflicht auf, die materielle Grundlage für den
Hausstand zu schaffen. Deshalb findet sich schon in dem
ersten Brief an Wilhelmine die Auseinandersetzung, für welchen
Beruf er sich entscheiden könnte, und die Bitte, ihre Wünsche
zu äußern (s. u.). Wichtiger aber war ihm für den Augenblick
die Pflicht, sich der körperlichen Vorbedingungen für eine
glückliche Ehe, an denen er zweifelte, versichern zu lassen.

Darum wollte er schon jetzt seine Reise zu einer medi-
zinischen Autorität (nach Wien, Würzburg oder Straßburg)
antreten, wenn ich anders die Nachschrift in jenem Brief recht
verstehe, wo es heißt (Bi. 7): „Von meiner Reise habe ich aus
Gründen, die Sie selbst entschuldigen werden, nichts erwähnt."
Oder war hiermit die Reise nach Stralsund gemeint, von der
er Bi. 82 spricht? Damit ließe sich die Reise nach Rügen
verbinden, wo er in Begleitung seiner Schwester Ulrike Brockes

kennen lernte. Diese „Erholungsreise", wie man sie wohl am besten nennen möchte, wäre dann wohl ins Frühjahr 1800 zu setzen. Doch kann sie auch sehr wohl schon in die Sommerferien 1799 fallen; und so wird meine oben ausgesprochene Vermutung, daß Bi. 7 die Würzburger Reise gemeint ist, wohl einer Erwägung wert sein. Das „wir verstehen uns ja" ist viel zu allgemein, als daß es ernstlich dagegen spräche. Die Liebe versteht sich, wie Kleist immer wieder betont und fordert, auch ohne Gründe, sie glaubt blind! — Schließlich ließ ihn sein wissenschaftlicher Eifer und die junge Liebe doch nicht gleich fort, und er widmete noch ein ganzes Semester der eigenen und Wilhelminens Erziehung. Sobald es aber zu Ende war, trat er die ominöse Reise an, die meines Erachtens S. Rahmer a. a. O. richtig erklärt hat.

Neben dem Gewinn an Gesundheit und Lebensfreude war für ihn am allerwertvollsten der Verkehr mit einem Menschen, der ihm die Welt unter einem neuen Gesichtswinkel zeigen konnte, mit Ludwig von Brockes (s. A. I, Einl. 9/10). Wie tief dieser jungfräulichreine Mensch mit seiner fast weiblichen Uneigennützigkeit und Zartheit der Empfindung unsern Kleist beeinflußt hat, zeigt am besten der Nachruf, den ihm Kleist bei seinem Scheiden von Berlin in einem Brief an Wilhelmine (Bi. 150 ff.) widmet. Dieser Brockes war es, der ihm die Vielwisserei in ihrer Leerheit und Öde fühlbar machte. Immer wieder schärfte er ihm ein: „Handeln ist besser als Wissen. Herzensbildung steht höher als Verstandesbildung. Die Einzelerkenntnis erhält erst einigen Wert, wenn sie in organischem Zusammenhang mit dem geistigen Gesamtbesitz gebracht wird." Er scheint freilich auch der Tätigkeit eines bestimmten Berufes das ethische Wirken und Eingreifen in rein menschliche Verhältnisse vorgezogen zu haben; ja er muß trotz seinen praktischen Grundsätzen ein sehr metaphysischer Mensch gewesen sein, der, wie Heinrich seiner Braut (Bi. 81) schreibt, „unaufhörlich mit der Natur im Streit lag, weil er, wie er sagte, seine ewige Bestimmung nicht herausfinden konnte und daher nichts für seine irdische tat".

Die Beobachtung dieser Eigenschaft von Brockes, die, an sich edel, schädliche Auswüchse zeitigte, und die für einen

eißigen Menschen unerfreuliche Wahrnehmung, daß die guten Würzburger, wie viele Katholiken, „über der Andacht die ätigkeit ganz vergaßen“, beides gab ihm den Gedanken ein, Wilhelminen, wie er sagt, „vor religiösen Grübeleien zu arnen“. Mir scheint aber die ganze Abhandlung (S. 79/80, 1—85 bei Bi.) mehr eine Philippika an die eigene Vernunft ı sein als an die ahnungslose Wilhelmine, die als gute ıtionalistische Protestantin keine Spur von religiösem Fanatis-.us in sich hatte (s. Bi. 81), eine Philippika gegen die eigene ›ligiöse Leidenschaft, wie Kleist ja überhaupt geneigt ist, sich :lbst durch Belehrung anderer zu erziehen und zu bessern 'gl. seine Briefe an seine Schwester, Braut und die Freunde). ›enn daran wird niemand zweifeln, daß die Beschränkung auf as irdische Leben, die er hier so beredt predigt, niemals eine Sache gewesen ist, selbst wenn man unter seiner Be-timmung nur die edelste verstehen will: eine würdige Vor-ereitung auf Vaterschaft und Kinderzucht.

Ganz im Gegensatz zu diesem skeptischen Realismus atte er bisher seit seinem Erwachen aus dem gedankenlosen ıugenblicksleben (s. o.) leidenschaftlich, wie er alles in seinem anzen Leben ergriff, seiner göttlichen Idee gelebt und für ine selige Zukunft auf höheren Sternen gearbeitet (s. o.).)abei begann er den Boden unter den Füßen zu verlieren. So stellte sich denn hier das erste Anzeichen der Reaktion ein. Er fühlte, daß es ihm nötig sei, sich die Pflicht, auf Erden chon etwas Tüchtiges zu leisten, recht lebhaft in die Seele inzuprägen. War auch bereits der Ehrgeiz in ihm erwacht, vie äußerst anschaulich aus seinem ersten Berliner Brief an eine Braut hervorgeht (Bi. 14), wo er sagt, daß er auf der „schönen, bereits fertigen Chaussee von Friedrichsfelde nach Berlin“ „nicht ohne Freude“ gefahren sei, „aber wenn er sie gebaut hätte, nicht ohne Stolz“; war er auch mit der Ab-sicht den Armen seiner geliebten Braut entflohen, sich irgend-wie auf einen Lebensberuf zu beschränken, der ihnen die Mittel zur Familiengründung gewähre, so fiel ihm diese Selbstbe-schränkung doch bitter schwer, da sie ihn von seinem Ewig-keitsziel zu entfernen drohte. Denn immer wieder mußte er sich fragen: werde ich auch Zeit übrig behalten, um meinen

Wahrheitshunger stillen, mein Mädchen ausbilden und im Kreise der Familie ganz Mensch sein zu können?

Und noch eins müssen wir bedenken, um uns die Reaktion gegen sein himmlisches Ideal völlig zu erklären. Durch diese Reise nach Würzburg war seine Lust am poetischen Schaffen neu erwacht und sehr stark geworden. Wir haben schon oben gesehen, daß er als blutjunger miles den Musen geopfert hat. Als dann die Liebe zu Luise so jäh erlosch, ließ auch Heinrich das tändelnde Spiel; daß er ihm aber hie und da noch ernste Klagetöne entlockte, das dürfen wir wohl annehmen, bis auch sie sein religiös-wissenschaftlicher Eifer erstickte. Erst die neue Liebe zu Wilhelmine ließ seine Laute wieder heller erklingen. Ein Gedicht erschließe ich aus dem Anfang des ersten Briefes an Wilhelmine, dessen Eingang bekanntlich fehlt. Kleist hatte höchstwahrscheinlich das Gefühl erhörter Liebe in einem Gedicht gestaltet und es seinem Brief vorangestellt. Dann ergänze man: [Lebt nicht in diesem Liede] „sichtbar die Zuversicht, von Ihnen geliebt zu werden? — Atmet nicht in jeder Zeile das frohe Selbstbewußtsein der erhörten und beglückten Liebe? — Und doch — wer hat es mir gesagt? Und wo steht es geschrieben?“ Anders kann ich mir die Worte: „jeder Zeile“ und „wer hat es mir gesagt?“ nicht erklären. Schon damit sind die Behauptungen hinfällig, daß Wilhelmine Kleists eigentümliches Talent nicht gekannt habe (vgl. Gaudig a. a. O. an verschiedenen Stellen u. a.). Hierher gehört auch das Gedicht, das unter dem Titel „Für Wilhelmine von Zenge“ in seinen Werken zu finden ist, s. Bi. 31 und 240 ff.; aber dagegen A. IV, 239.

Und außer den Sprichwörterdichtungen und „Aufführungen“, von denen wir hören, sind auch Liebesgedichte entstanden. Den direkten Beweis hierfür erbringt eine, soviel ich sehe, nur von K. Biedermann (Einl. 24/5), freilich ganz verständnislos betrachtete Stelle in jenem langen, an verschiedenen Poststationen geschriebenen Brief (Bi. 63), wo es heißt: „Aber was ich in der Nacht denken werde, weiß ich nicht, denn es ist finster und der Mond verhüllt. — Ich werde ein Gedicht machen. Und worauf? — Da fielen mir heute die Nadeln ins Auge, die ich einst in der Gartenlaube aufsuchte. Unaufhör-

ch lagen sie mir im Sinn. Ich werde in dieser Nacht ein ‹edicht auf oder an eine Nadel machen.“ Es wird wohl nicht as erste Mal gewesen sein, daß Kleist ein Gedicht „auf“ oder an“ jemanden oder etwas gemacht hat. Das geht aus der ‹elbstverständlichkeit hervor, mit der er darüber spricht. Es ind offenbar Nadeln Wilhelminens gemeint (vgl. die schon ›ben zitierte Stelle: Bi. 162), die sie in den Armen des leidenchaftlichen Dichters verloren hatte und dieser dann fand und ›ehielt. Auf jener einsamen Nachtfahrt wird er sich der ‹chöneren Stunde in der dunklen Laube erinnert und seine Sehnsucht nach dieser Laube in einer Klage an die Nadel zum Ausdruck gebracht haben.

Ebenso ist wohl damals seine Klage der verlassenen „Ariadne auf Naxos“ entstanden (s. A. IV, 239). Sollte ihn etwa zu den beiden Gedichten die Lektüre Catulls angeregt haben (s. Catulli carm. 2, 3 und 64) oder die vorklassischen Nachahmungen Catulls im 18. Jahrhundert, wie etwa Gerstenbergs Dithyrambus „Ariadne“?

Solche Gedichte werden in jener Zeit der erfreulichsten Muße in größerer Anzahl entstanden sein und ihn gelehrt haben, daß, wenn er irgendwo Ruhm erwerben könne, es hier sein werde. Ja, faßte er nicht auch in Würzburg die erste große dichterische Idee? Plante er nicht einen Erziehungsroman für Frauen, wahrscheinlich in der Art von Rousseaus Emile, Wielands Agathon und Goethes Wilhelm Meister? (Vgl. Bi. 99.) Aus alledem erkennt man, wie verkehrt es ist, mit K. Biedermann u. a. an ein urplötzliches Hervorbrechen von Kleists Dichtertalent in der Schweiz zu glauben (Bi. Einl. XXV).

Aus dieser poetischen Beschäftigung mit ihrem wachsenden Ehrgeiz und aus den anderen genannten Gründen erklären sich also recht gut die Kleist sonst völlig fremden Anschauungen in der oben zitierten kleinen Abhandlung gegen Religionsschwärmerei. Denn hatte er auch ein Interesse daran, daß Wilhelmine das konventionelle Kirchentum mit den im damaligen Protestantismus völlig erstorbenen Zeremonien, wie überhaupt alle beengenden Vorurteile aufgebe, so widersprach es doch durchaus seiner Natur, nur für das irdische Dasein zu wirken und solch ein Leben für lebenswert anzusehen. Für

ihn war Gott und Unsterblichkeit nicht nur eine Glaubensgewißheit, sondern eine erkannte Wahrheit, wie er später in der durch Kant herbeigeführten Krisis klar ausspricht, eine all sein Tun und Lassen beherrschende Lebensmacht. Wenn er jetzt an ihre Stelle die starre Pflicht setzen und in großen Worten seine Braut glauben machen will, daß dem wirklich so wäre, so ist das eine bewußte Selbsttäuschung, die aus dem Wunsch entspringt, von der Tyrannei seiner religiösen Ideen loszukommen.

Den Begriff dieser starren Pflicht verdankt er einmal dem Studium von Ciceros Werk de officiis und seinem Stoizismus, sodann der ersten Bekanntschaft mit dem Königsberger Weisen. Von einem Studium Kants darf man aber jetzt jedenfalls noch nicht reden. Er wußte von ihm und seinen umstürzenden Ideen nur vom Hörensagen. Denn seine Schrift über Kant ist ebenso wie die Kulturgeschichte, die er sich beide von Ulrike (Kob. 28) nachsenden läßt, höchstwahrscheinlich ein ausgearbeitetes Kollegheft. Es ist ganz undenkbar, daß er damals die kritischen Schriften Kants schon gelesen hat, weil er dann schon damals an ihrem Zentralgedanken gescheitert wäre, der ja auch die Kritik der praktischen Vernunft fundiert. (Vgl. Bi. 165 und 164.) Kleist hat, so müssen wir glauben, im Sommersemester 1800 eine Vorlesung über Kants Moralphilosophie gehört und sich nun diese „Wahrheiten" wie andere auch „angeeignet" trotz der Kollision, in die sie mit seiner Religion kamen. Sie hatten ihn begeistert, da das Gefühl der Pflicht dem Sproß einer alten, preußischen Soldatenfamilie angeboren und in ihm von frühester Jugend an gepflegt und entwickelt war. In diesen Ideenkomplex paßte der Kantische rigorose Pflichtbegriff sehr wohl; und mit einem gewissen Hochgefühl mag er die Worte (Kob. 29) hingeschrieben haben: „Wenn auch die Hülle des Menschen mit jedem Monde wechselt, so bleibt doch Eines in ihm unwandelbar und ewig: das Gefühl seiner Pflicht!" Es lebte um so lebhafter in ihm, als er eben im Begriff stand, eine sehr schwere Pflicht gegen Wilhelmine zu erfüllen. Daher überwiegt auch in jenem kleinen Aufsatz über die Bestimmung des Weibes und Religionsschwärmerei der ethische Rigorismus „seine Religion".

und sucht sie ganz zu verdrängen. Immerhin war sie noch zu mächtig und jener Kleist noch zu abrupt dargeboten, als daß ihm eine bewußte, sichere Entscheidung möglich gewesen wäre. Er schloß also, wie mir scheint, einen Kompromiß, indem er sich die Vervollkommnung, die ihm, wie wir gesehen haben, als „Lebenszweck“ galt, zur „Lebenspflicht“ machte, der sich alle anderen Tagespflichten unterzuordnen hatten, um so Kantische Ethik mit seiner Religion zu vereinigen und seinen Lebensplan noch fester zu verankern.

Um so heftiger war dann der Konflikt mit der Aufgabe des Tages: sich eine Lebensstellung und damit die Grundlage für ein eigenes Heim zu schaffen. Kein Zweifel, daß er seine beste Zeit und Kraft nicht der Vorbereitung für das „Amt“ gewidmet hat, in das er nach dem Wunsch seiner Verwandten eintreten sollte, sondern seiner „Bildung“ in seinem umfassendsten Sinne. War er doch schon von vornherein entschlossen, das Amt nicht anzunehmen, um nicht seine mühsam errungene Freiheit einzubüßen. Er wartete nur eine passende Gelegenheit ab, um das aller Welt zu beweisen. In dieser Gesinnung bestärkte ihn einmal das Studium Rousseaus, das er in dieser Zeit (Herbst 1800) in größerem Umfange aufgenommen haben muß; vgl. Bi. 163, wo er Wilhelmine Rousseaus sämtliche Werke als Geschenk verspricht, und andere Stellen. Durch ihn, müssen wir annehmen, ward seine Abneigung gegen die Kultur immer größer, die ihm schon durch die unverhältnismäßig hohen Standesausgaben in Berlin fast unerträglich geworden war (vgl. Kob. 44 und alle Briefe dieser Zeit, die von Verwünschungen gegen Standesvorurteile voll sind; s. auch B. K. 172); durch Rousseau ward sein Entschluß, den Lebensunterhalt für sich und seine Familie als Landmann zu verdienen, immer fester.[1]) Nur mußte er bald einsehen, daß in seiner Heimat die Güter zu teuer waren und er ein kleines Bauerngut unter seinen Standesgenossen niemals bewirtschaften konnte. So verschob sich alles, bis er in Paris auf den Gedanken kam, sich in der Schweiz anzukaufen, auf dem klassischen Boden Rousseaus. — Und noch ein anderes Projekt, das seine drei Wünsche: „Freiheit, ein eigenes Heim

[1]) Vgl. Bi. 108, 187, 190, 210, 220 ff.

und ein Weib" verwirklichen sollte, aber an den Vorurteilen seiner Braut scheiterte, bewegte ihn im Herbst 1800: er wollte mit ihr in die französische Schweiz ziehen und da durch deutschen Unterricht so viel Zuschuß zu den Zinsen ihres Vermögens verdienen, als sie zum bescheidenen Unterhalt brauchten. In sechs, höchstens zehn Jahren hofft er durch seine Schriftstellerei soviel Ruhm und Geld zu erwerben, daß ihn Wilhelmine „nicht ohne Stolz umarmen würde", wie er ihr am 13. Nov. 1800 (Bi. 114/5) schreibt. Am 3. Juni 1801 (Bi. 194) kommt Kleist noch einmal andeutungsweise darauf zurück; wahrscheinlich behielt er es im Auge für den Fall, daß seine landwirtschaftlichen Pläne, die in diesem Briefe von ihm angedeutet werden, fehlschlagen sollten.

Einige Tage später, nachdem Kleist seiner Braut den Vorschlag zur Flucht aus den beengenden Fesseln der Standesvorurteile gemacht hatte, schrieb er ihr (Bi. 121): „Du weißt, daß ich mich jetzt für das schriftstellerische Fach bilde." Er tat es also jedenfalls seit der Würzburger Reise, wenn nicht schon seit der persönlichen Einwirkung von Wünsch, s. o. Jetzt „bildet" er sich systematisch in der Kunst aus, d. h. ganz allgemein in der Kunst darzustellen; oder noch deutlicher: er hat damals nicht nur unsere Klassiker und die anderer Völker studiert, nicht nur selbst hie und da etwas geschaffen, bez. Material für künftiges Schaffen (mancherlei Beobachtungen, Gedanken und Stimmungsbilder) gesammelt, er hat auch ernstlich Ästhetik und Philosophie studiert. Diesen beiden Gebieten galt neben den Naturwissenschaften (Kob. 47/48) seine Hauptkraft.

Kaum hatte er Wilhelmine verlassen, als er schon ein Tagebuch einrichtet, in dem er, wie er seiner Braut schreibt (21. Aug. 1800), seinen „Plan täglich ausbildet und verbessert". Wir haben oben gesehen, was unter seinem Plan (natürlich Lebensplan) zu verstehen ist. Wenn er ihn also täglich ausbildet und verbessert, so kann das weiter nichts heißen, als daß er jeden Fortschritt seiner Bildung und Erkenntnis sorgfältig registriert. Hier wurden auch seine ästhetischen Erkenntnisse und ähnliches niedergelegt, wie aus dem Vorschlag, den er Wilhelmine (Bi. 117) macht, auch ein Tagebuch zu führen, sicher hervorgeht. Erst im Januar 1801 befolgte sie

einen „guten Rat", vgl. Bi. 142. Später (Bi. 127) legte er ich für jene „schriftstellerischen" Erwerbungen ein besonderes Buch an, das er wohl in Erinnerung an Jean Pauls Hesperus 7. Hundsposttag; ges. Werke, Berlin 1841, Bd. V, 100, s. u.) „Ideenmagazin" nannte. Hier stapelte er seine „moralischen Revenuen" auf, um sie, wie er in demselben Brief andeutet, dereinst zu verwerten, da er sich ja „für das schriftstellerische Fach bildet."

Nur muß man sich diese Benutzung nicht so mechanisch und pedantisch vorstellen, wie es oft geschehen ist und wohl auch noch geschieht; z. B. hat er gewiß nicht nach einem bestimmten Bild oder weisen Spruch gesucht, um seinen Briefen Lichter aufzustecken. Denn es sind keine schriftstellerischen Aufsatzübungen, wie z. B. Rahmer will; vielmehr tragen sie, wie er selbst an anderer Stelle zugibt, den Zauber der Augenblicksstimmung, der naiven Improvisation an sich. Kleist sagt ja selbst zu seiner Braut (Bi. 135), der er eine Menge Fragen gestellt hat: „Auf diese Art kannst Du durch eine Menge von Antworten Deinen Verstand schärfen und üben. Das führt uns dann um so leichter ein Gleichnis herbei, wenn wir einmal gerade eines brauchen." In dieser Weise übte auch Kleist seine Seelenkräfte fortgesetzt, so daß ihm seine selbstgefundenen Bilder, die er dank seinem Magazin öfters an sich vorüberziehen lassen konnte, wie auch ganz neue bei Bedarf ganz von selbst zuflossen. Man vergleiche nur recht aufmerksam die Parallelstellen, wie sie Minde-Pouet in seinem Werke: H. v. Kleist, seine Sprache und sein Stil S. 229 ff. zusammengestellt hat.

Dieser Gelehrte sagt S. 220: „Was Kleist niederschrieb, war bereits in seinem Kopfe so und so oft überdacht und fertig. Gewisse Gedanken — und dazu gehören die philosophischen Betrachtungen in erster Linie — bildeten, sozusagen, einen eisernen geistigen Bestand des Dichters, die er selbst nach Jahren mit gleichen Worten, in gleicher Form geäußert hätte, und, wie die Beispiele lehren, geäußert hat." Weshalb das bei Bildern anders sein soll, sehe ich nicht ein. Für einen Dichter ist doch eine Anschauung mindestens ein ebenso nachhaltiges Erlebnis wie ein abstrakter Gedanke! Daß diese

Gedanken und Bilder vom Dichter, sobald er sie am Wege gefunden hat, sorgfältig in ein „Ideenmagazin“ gesammelt werden, hat auch nichts Auffälliges und Pedantisches (man denke nur an Hebbels Tagebücher). Es geschieht, um die gefundenen Schätze hie und da mustern zu können und sie so unveräußerlich zu erwerben. So sind Kleists Briefe nicht mit bewußter Kunst mosaikartig zusammengesetzt, noch bisweilen ein Brief vom andern teilweise abgeschrieben. Auch das von Minde-Pouet S. 223 angeführte Beispiel paßt nicht. Denn die Ähnlichkeiten und wörtlichen Übereinstimmungen erklären sich ohne weiteres daraus, daß ein Erlebnis, das Kleist aufs tiefste erschüttert, in beiden Briefen hintereinander ungesucht zur Sprache kommt. Das zeigt der mehrmals wiederkehrende Refrain: „Mein einziges und höchstes Ziel ist gesunken; ich habe keines mehr.“

Die einzigen Stellen, die auf eine wirkliche Zuhilfenahme des „Ideenmagazins“ hinweisen, finden sich in dem Brief an Karoline v. Schlieben (18. Juli 1801), der in der Tat den Eindruck macht, als habe der Dichter zur eigenen Freude am Schaffen und vielleicht auch mit dem unschuldig-eitlen Bestreben, seiner Freundin ein wenig zu imponieren, ihr einen überaus geistreichen und poetischen Brief schreiben wollen und zu diesem Zwecke das Poetischste und Schönste früherer Briefe, daß er ja in sein Tagebuch aufgenommen hatte (s. Bi. 30), hier zusammengetragen (M.-P. 227). Aber auch nur zwei Stellen (M.-P. 227 „Ja! es gilt“ usw. und 229 „Pfeilschnell“ usw.) sind wahrscheinlich abgeschrieben; die andern von M.-P. angeführten Beispiele zeigen nur, daß Kleist ein ausgezeichnetes Gedächtnis besaß und Gedanken und Anschauungen, die er einmal gefunden, immer zur Verfügung hatte. Wenn er aber einen Vorgang, wie z. B. den Unfall mit Ulrike auf der Reise bei Bitzbach (s. M.-P. 231), in sehr ähnlichen und oft gleichen Ausdrücken und Reflexionen schildert, so liegt das an der Klarheit und Treue seiner Beobachtung, wie sie sich in allen seinen Werken findet.

So sind auch die Reflexionen und Bilder aus seinen Briefen gedächtnismäßig in seinen Werken reproduziert, nicht mühsam aus seinem „Magazin“ abgeschrieben worden; diese meine, wie

ch glaube, einzig natürliche Auffassung tut aber der hohen Vahrscheinlichkeit keinen Abbruch, daß viele Gedanken und Bilder aus seinen Briefen in seinem „Tagebuch", „Ideenmagazin" nd in der vor seiner Abreise nach Paris geschriebenen „Geschichte meiner Seele" gestanden haben, wobei aber gewiß ehr häufig die Briefe die erste Formulierung enthielten (vgl. n Wilhelmine Bi. 30). An ihrer Hand wollen wir Kleists sthetische Entwicklung verfolgen.

Das Grundgesetz für seinen Dialog findet sich schon sehr rüh, so daß man daraus erkennen kann, wie sehr es seiner Natur ngeboren war, s. an Ulrike 12. Nov. 1799 bei Rahmer 25/6: Wenn ein Gespräch geführt werden soll, so muß man bei em Gegenstand desselben verweilen, denn nur dadurch gewinnt s Interesse; man muß ihn von allen seinen Seiten betrachten, enn nur dadurch wird er mannigfaltig und anziehend." Damit will ich gleich die Charakteristik von Franzosen und Deutschen zusammenstellen, die in dem Brief an die „goldene Schwester" Wilhelminens zu lesen ist (Bi. 213/4): „Übrigens nuß man gestehen, daß es vielleicht nirgends Unterhaltung ibt als unter den Franzosen. Man nenne einem Deutschen in Wort, oder zeige ihm ein Ding, darauf wird er kleben leiben, er wird es tausendmal mit seinem Geiste umfassen, rehen und wenden, bis er es von allen Seiten kennt und lles, was sich davon sagen läßt, erschöpft hat. Dagegen ist er zweite Gedanke über ein und dasselbe Ding dem Franzosen langweilig. Er springt von dem Wetter auf die Mode, on der Mode auf das Herz, von dem Herzen auf die Kunst, ewinnt jedem Dinge die interessante Seite ab, spricht mit Ernst von dem Lächerlichen, lachend von dem Ernsthaften, nd wenn man dem eine Viertelstunde zugehört hat, so ist es, ls ob man in einen Guckkasten gesehen hätte. Man versuche es, seinen Geist zwei Minuten lang an einen heiligen Gegenstand zu fesseln; er wird das Gespräch kurzweg mit inem ah — ba! abbrechen. Der Deutsche spricht mit Verstand, der Franzose mit Witz; das Gespräch des ersteren ist ine Reise zum Nutzen, das Gespräch des anderen wie ein Spaziergang zum Vergnügen. Der Deutsche geht um das Ding erum, den Franzose fängt den Lichtstrahl auf, den es ihm

zuwirft, und geht vorüber.“ Hier sieht man auch, wie wenig Kleist damals noch von der Schlegelschen Schule wußte, sonst wäre ihm wohl bekannt gewesen, daß Wilhelm Schlegel mit Erfolg bemüht war, die deutsche, oft langweilige Schwerfälligkeit durch immer unterhaltende, geistreiche „Causerie“ zu ersetzen. Aber auch bei der vielfachen Berührung mit den Franzosen und später auch den Romantikern hat der Dichter des zerbrochenen Kruges seine deutsche Gründlichkeit nicht verloren.

Wie treu und lebhaft und wie gegenständlich seine Vorstellungskraft war, zeigt uns schon ein Brief, den er unterwegs auf der Reise nach Würzburg geschrieben hat (Bi. 39): „Vorgestern auf der Reise, als die Nacht einbrach, lag ich mit dem Rücken auf dem Stroh unseres Korbwagens und blickte gerade hinauf in das unermeßliche Weltall. Der Himmel war malerisch schön. Zerrissene Wolken, bald ganz dunkel, bald hell vom Mond erleuchtet, zogen über mich weg. Brockes und ich, wir suchten beide und fanden Ähnlichkeiten in den Formen des Gewölkes, er die seinigen, ich die meinigen. Wir empfanden den feinen Regen nicht, der von oben herab uns die Gesichter sanft benetzte. Endlich ward es mir doch zu arg, und ich deckte mir den Mantel über den Kopf. Da stand die geliebte Form, die mir das Gewölk gezeigt hatte, ganz deutlich mit allen Umrissen und Farben im engen Dunkel vor mir. Ich habe mir Dich in diesem Augenblick ganz lebhaft und gewiß vollkommen wahr vorgestellt und bin überzeugt, daß an dieser Vorstellung nichts fehlte, nichts an Dir selbst, nichts an Deinem Anzuge, nicht das goldene Kreuz und seine Lage, nicht der harte Reifen, der mich so oft erzürnte, selbst nicht das bräunliche Mal in der weichen Mitte Deines rechten Armes. Tausendmal habe ich es geküßt und Dich selbst. Dann drückte ich Dich an meine Brust und schlief in Deinen Armen ein.“ Vgl. eine ähnlich anschauliche Schilderung einer Mondlandschaft und eines „Feenschlosses“, Bi. 44/5, überhaupt vor allem die Würzburger Briefe, wo überall Kleists rege Phantasie in Erscheinung tritt.

Seine Vorliebe für Form und Konzentration verrät eine Äußerung über Dresden, aus der Ferne von Tharandt gesehen: „Die Stadt selbst sieht aus, als wenn sie von den Bergen

ıerabgekollert wäre. Wäre das Tal enger, so würde das alles nehr konzentriert sein" (Bi. 51). Ebenso urteilt er über ein Bild von Lukas Cranach in der Zwickauer Marienkirche: „Mit Meisterzügen, aber ohne Plan und Ordnung, wie die durch-.öcherten und gefärbten (Stücke), die an den Türen der Bauern, Soldaten und Bedienten hangen" (Bi. 61).

Eine wie große Rolle damals noch der Verstand bei seinem Kunstgenuß spielt, geht aus dem Urteil über seinen ersten Besuch in der Dresdner Galerie hervor: „Wir gingen in die berühmte Bildergalerie. Aber wenn man nicht genau vorbereitet ist, so gafft man so etwas an, wie Kinder eine Puppe. Eigentlich habe ich daraus nicht mehr gelernt, als daß hier viel zu lernen sei" (Bi. 49/50). Von einem naiven Gefühlsausbruch also keine Spur! Die Fülle erdrückt den Neuling, und der aufrichtige Kleist gesteht das ohne Umschweife ein; denn eine dunkle, unklare, romantische Gefühlsduselei war seine Sache nicht.

Spürt man an diesen Äußerungen den rationalistischen Geist,[1]) so kam auch schon mehrmals auf der Würzburger Reise der Anhänger klassischer oder sagen wir lieber Winckelmann-Goethischer Ästhetik zu Wort, wie sie in Berlin durch K. Phil. Moritz[2]) gepredigt worden war und auch Kleist wahrscheinlich auf diesem Wege (zumal durch die Berliner Zeitschriften) vermittelt wurde. So heißt es von der Zwickauer Marienkirche: „Wir sehen es gern, wenn mit geringen Kräften ausgewirkt wird, was große zu erfordern scheint" (Bi. 61). Bei der Leipziger Nikolaikirche wird es noch deutlicher: „Sie ist im Äußeren, wie die Religion, die in ihr gepredigt wird, antik, im Innern nach dem modernsten Geschmack ausgebaut. Aus der Kühnheit der äußeren Wölbungen sprach uns der Götze der abenteuerlichen Goten zu, aus der edlen Simplizität

---

[1]) Er zeigt sich sogar noch nach der ersten Pariser Reise, s. Kob. 59: „Ich bin diesmal auch in Karlsruhe gewesen, und es ist schade, daß Du diese Stadt, die wie ein Stern gebaut ist, nicht gesehen hast. Sie ist klar und lichtvoll wie eine Regel, und wenn man hineintritt, so ist es, als ob ein geordneter Verstand uns anspräche."

[2]) Vgl. Bi. 184: „Die griechischen Ideale"; „Die Mutter Gottes mit dem hohen Ernste, mit der stillen Größe."

des Innern wehte uns der Geist der verfeinerten Griechen an" (Bi. 62). Wie weit liegt die Äußerung von den Ergießungen des Klosterbruders und Sternbalds ab: sie hat also Kleist damals entweder noch nicht gekannt, was das wahrscheinlichste ist, oder er lehnte sie altklug ab. Man erinnere sich auch an seinen Spott über die mittelalterlich-krummstraßige und dorfartig angelegte Stadt Würzburg (Bi. 65). Er vermißt die „Idee eines Ganzen", die „Existenz eines allgemeinen Interesses": „Das alles könnte man der grauen Vorzeit noch verzeihen; aber wenn heutzutage ganz an der Stelle der alten Häuser neue gebaut werden, so daß also auch die Idee, die Stadt zu ordnen, nicht vorhanden ist, so heißt das ein Versehen verewigen." Am Park in Steinhöfel[1]) erfreut er sich deshalb, weil „gleichsam jeder Baum, jeder Zweig, ja selbst jedes Blatt nach einer entworfenen Idee des Schönen gepflanzt, gebogen und geordnet zu sein scheint."

Und doch nennt er diese Anlage „romantisch" (Bi. 14). Dies Wort ist also damals für ihn überhaupt nur ein leeres Schlagwort, das er meist auf die Natur anwendet. Vgl. Bi. 57: „Wir sind durch ein einziges Tal gefahren, romantisch schön." Auch noch ein Jahr später verknüpft er nur eine sehr unklare Vorstellung mit diesem Wort. Denn am 16. Aug. 1801 (Bi. 218) nennt er spöttisch ein Pariser Fest romantisch, das im krassesten Widerspruch zu dem steht, wofür es sich ausgibt, und eine bewußte Selbsttäuschung der Teilnehmer offenbart. „Romantisch" im Sinne von „poetisch" oder in dem umfassenden Sinne von Jean Paul u. a. oder in der Parteibedeutung der Schlegel und ihrer Genossen wird man in seinen Jugendbriefen vergeblich suchen.

Um so bezeichnender ist es, daß die Wörter, die von jener Schule, besonders im Athenäum, geächtet waren, so daß sie bei ihren Anhängern nur noch ironischen Kurs hatten, bei Kleist in hohen Ehren standen: „vernünftig" und „aufgeklärt". Für das erste bedarf es keiner Beispiele; sie liegen offen zutage. Für das andere führe ich drei markante Stellen an. Am 15. September 1800 schreibt er aus Würzburg (Bi. 79): „Ja,

[1]) Es war noch dazu der erste englische Park in Deutschland, s. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. III, 343.

Wilhelmine, wenn Du mir könntest die Freude machen, immer fortzuschreiten in Deiner Bildung mit Geist und Herz, wenn Du es mir gelingen lassen könntest, mir an Dir eine Gattin zu formen, wie ich sie für mich, eine Mutter, wie ich sie für meine Kinder wünsche, erleuchtet, aufgeklärt, vorurteilslos, immer der Vernunft gehorchend, gern dem Herzen sich hingebend — dann, ja dann könntest Du mir für eine Tat lohnen, für eine Tat —." Und auch noch in Berlin, wo er doch bereits in dem „romantischen Zirkel der geistreichen Jüdinnen" verkehrte, schätzte er doch noch die rationalistische Aufgeklärtheit, rühmt er doch an Wilhelminens Freundin, ihrem „weiblichen Brockes", daß sie „Nutzen gezogen" habe aus dem Umgange mit „aufgeklärten Leuten" (21. Jan. 1801, Bi. 146). Ja noch in Paris sagt er: „Ohne Aufklärung ist der Mensch nicht viel mehr als ein Tier" (Bi. 207).

Hätte Kleist schon damals das Athenäum oder sonst ein programmatisches Werk der Schlegelschen Schule gelesen, dann konnte er dies anrüchige Wort nicht mehr in so ehrenvoller Weise verwenden. Von einem romantischen Einfluß kann also in dieser Zeit noch gar keine Rede sein trotz dem Verkehr in den jüdischen Salons; er schätzte deren „preziöses" Zurschaustellen ihrer Bildung nicht (Kob. 48); er war zu gesund für diese dekadente Kultur. Außerdem war er seinem Bildungsstande und vor allem seiner Anlage nach — er, eine echte „ernsthafte Bestie" im Sinne von Friedr. Schlegel, — ganz unfähig, mit Dingen überlegen zu spielen, die ihm als das Höchste galten. Allenfalls verdankt er diesen Kreisen den Hinweis auf Tiecks Don Quixote - Übersetzung und auf den Schlegelschen Shakespeare, den er, wie sein dramatischer Erstling zeigt, gründlich studiert haben muß, sowie ein tieferes Verständnis für Goethe, mit dem man dort bekanntlich einen überschwenglichen Kultus trieb.

Leider läßt sich aus seinen Briefen nicht nachweisen, welche von den Werken unseres größten Dichters er damals gelesen hat. In Würzburg hat er wahrscheinlich seinen Tasso vorgenommen. Denn wenn auch die dortige Leihbibliothek, wie er in einem hochdramatischen Gespräch mit dem Beamten (Bi. 76) launig hervorhebt, sein Verlangen nach Wieland,

Schiller und Goethe nicht befriedigen konnte, so mag er doch das Gewünschte aus der Lesegesellschaft erhalten haben, von der er in einem Briefe an Wilhelmine (Bi. 157) spricht. In dem ersten uns erhaltenen Briefe aus Würzburg (11. Sept. 1800) sagt er recht antiromantisch von den Zeremonien: „Sie ersticken das Gefühl. Sie beschäftigen unsern Verstand (!), aber das Herz bleibt tot. Die bloße Absicht, es zu erwärmen, ist, wenn sie sichtbar wird, hinreichend, es ganz zu erkälten. Mir wenigstens erfüllt eine Todeskälte das Herz, sobald ich weiß, daß man auf mein Gefühl gerechnet hat.“ Das klingt doch in der ziemlich gezwungenen Herbeiziehung gerade so, als wollte er eine eben im Tasso „gefundene Wahrheit“ (s. o.: „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt“ schleunigst seiner Braut übermitteln. So wendet er auch ein Tassowort auf seine Schwester Ulrike an (an Wilhelmine 3. Juni 1801, Bi. 191): „Vieles mag sie besitzen, vieles geben können, aber es läßt sich, wie Goethe sagt, nicht an ihrem Busen ruhen.“ Ein andermal (Kob. 51) zitiert er Goethe unglücklich, indem er ihm fälschlich einen Spruch aus den Piccolomini (II. 6) zuschreibt. Trotz diesen spärlichen Zitaten dürfen wir getrost annehmen, daß er alles von Goethe gelesen hat, was ihm nur irgend zugänglich wurde.

Dasselbe gilt von Lessing und Schiller. Lessing war ja der Gott der Berliner und überhaupt der märkischen Aufklärer, in deren Schule, wie wir oben sahen, der junge Kleist erwachsen ist. Zitate und wörtliche Anlehnungen treten in den Briefen zwar zurück, in den uns erhaltenen Werken findet sich aber mancher Anklang. Größer und fühlbarer ist jedoch der Einfluß des Ästhetikers Lessing. Betr. der Laokoonlehren s. Zs. f. dt. U. 1898, XII, 348 ff. Ebenso müssen wir ein intensives Studium der Hamburger Dramaturgie und der Literaturbriefe bei ihm voraussetzen. Vor allem scheinen mir Lessings tiefsinnige Anschauungen über die poetische Sprache, besonders im Drama, von Kleist in der Praxis (schon in den Schroffensteinern) aufs genaueste befolgt zu sein; s. den 51. Literaturbrief. Dann können wir auch den immer betonten romantischen Einfluß (s. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. IV, 441) hier gänzlich streichen, ja, man muß es sogar, da diese bewußte Sprach-

kunst Kleist längst vertraut ist, ehe er von den Romantikern beeinflußt sein kann (s. o.). Zeitlebens hat er Lessing studiert, zumal in der Phöbuszeit. Dies zeigen einige Epigramme. Was Kleist dem „unbefugten Kritikus" (A. IV, 23) geantwortet hatte, das hatte ein vorsichtiger Popeübersetzer schon seinem Machwerk vorausgeschickt, worüber sich Lessing am Schluß des zweiten Literaturbriefes weidlich lustig macht. Doch das ist nebensächlich. Im Jahre 1807 erschien aber eine neue Auflage der Lessingschen „Sinngedichte", so daß es nahe liegt, daß Kleist als Redakteur des Phöbus davon Kenntnis genommen hat und sie von neuem hat auf sich wirken lassen. Lessing braucht nämlich gern darin, offenbar der metrischen Bequemlichkeit und des komischen Klanges wegen, kurze Eigennamen wie Velt und Polt, Trill und Troll, Trix, Trux, Trax und Stax u. a. Den letztgenannten Namen benutzt auch Kleist in dem Epigramm „Das Horoskop" und im „Glückwunsch",[1]) das sich dadurch als sicher Kleistisch legitimiert. (Vgl. B. K. 383.)

Für Schiller siehe die Zusammenstellungen von Holzgräfe (Prgr. Cuxhaven 1902), der aber hie und da zu weit geht (erklärlich aus der Tendenz, Schiller gegen Mauerhof, Schiller und H. v. Kleist 1898, in Schutz zu nehmen, was aber eigentlich nach Minde-Pouets Rezension im Lit. Zentralblatt von 1899 überflüssig war) und besonders die trefflichen Sammlungen von Alb. Fries (Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. IV, 232 ff.), die mir eine eingehende Darlegung ersparen. Ich gebe nur einen kleinen Nachtrag, der uns Kleist als Schüler des Ästhetikers Schiller zeigt. Am eifrigsten muß er die berühmte Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung gelesen haben, da sie in Kleists Aufsatz über das „Marionettentheater" und in dem „Brief eines Dichters an einen andern" merklich nachklingt. In jenem wird ausdrücklich auf das Jahr 1801 hingewiesen, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß der Grundgedanke beider opuscula im Herbst 1801[2]) in seinem Ideenmagazin niedergelegt wurde bei der Lektüre von Schillers

[1]) E. Schmidt macht dieselbe Beobachtung, A. IV, 244 zu S. 42 f.

[2]) Ja, vielleicht schon im Frühjahr: vgl. die Klage an Ulrike, „daß die Sprache die Seele nicht malen kann" (Kob. 45).

genialem Werke. In dem Aufsatz über das Marionettentheater heißt es: „Das Paradies ist verriegelt, und der Cherub steht hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ Das ist, wie mir scheint, die plastische Übersetzung folgender Stelle bei Schiller: „Sie (Blumen, Vögel, Bienen) sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen.“ Dies ist auch der Grundgedanke von Kleists Abhandlung. Man vergleiche hierzu besonders den Schluß, wo er noch einmal scharf formuliert wird: „Gar keins oder ein unendliches Bewußtsein, d. h. Gliedermann oder Gott.“ Ferner stelle ich ein Wort aus dem „Brief eines Dichters an einen andern“ mit einem aus der angeführten Schillerschen Abhandlung zum Vergleich nebeneinander:

Kleist: „Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich — ein wahrer — Übelstand. . . . Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn wie ein schlechter Spiegel gebunden hält und an nichts erinnert als an sich selbst.“

Schiller: „Wenn dort das Zeichen dem Bezeichneten ewig fremd und heterogen bleibt, so springt hier wie durch eine innere Notwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor und ist so sehr eins mit demselben, daß selbst unter der körperlichen Hülle der Geist wie entblößt erscheint. Eine solche Art des Ausdrucks, wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet, und wo die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nackend läßt, da ihn die andere nie darstellen kann, ohne ihn zugleich zu verhüllen, ist es, was man an der Schreibart vorzugsweise genialisch und geistreich nennt.“

Die Übereinstimmung des Gedankens und der Anklänge sind, denke ich, evident. Kleist ist es so sehr um den nackten Gedanken zu tun, daß er sagt: „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte:

so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt."

Wir werden unten Gelegenheit haben, manches in Kleists Leben und Schaffen durch Schillersche Gedanken aus seiner naiven und sentimentalischen Dichtung zu erläutern. Jedenfalls war Schillers Einfluß auf Kleist ganz gewaltig. Wahrscheinlich hat er auch einige Stücke von ihm auf dem Theater gesehen, vielleicht schon als Offizier und bei seinem wiederholten Aufenthalt in Berlin, später in Weimar (?), Leipzig und Dresden; sagt er doch mehrfach in seinen Briefen, daß er darin gewesen sei. So hat er z. B. wahrscheinlich kurz vor seiner Abreise nach Paris die Uraufführung der Goethischen Bearbeitung von Voltaires Tankred erlebt, die in jenen Apriltagen stattfand.[1]) Dann findet auch der Ausruf: „Warum bin ich wie Tankred verdammt, das, was ich liebe, mit jeder Handlung zu verletzen" (Bi. 183) eine entsprechende Erklärung. Mir ist es um so wahrscheinlicher, als auch die Schroffensteiner, deren Plan auf jener Reise sich bildete und in Paris zur Ausführung kam, eine Tragödie des Mißtrauens sind, ebenso wie jenes Voltairesche Stück; damit will ich keineswegs bestreiten, daß Kleist Tasso schon früher gekannt hat (Goethes Werk mochte ihm diesen Dichter schon zum Studium empfohlen haben), wenn auch nicht in Griesscher Übersetzung, wie Weißenfels meinte (Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. 1887, I, 290).

Noch einen großen Mann müssen wir nennen, dessen Einfluß in jener Zeit eingesetzt hat: Jean Paul. Persönlich haben sie sich wohl nicht kennen lernen, wie aus einem Brief von Ch. v. Kalb an J. Paul zu erschließen ist (A. I, Einl. z. Fam. Schroff., S. 9. Anm.); doch mag ihn Kleist, bei dem wiederholten Aufenthalt des berühmten Romandichters in Berlin, einmal von fern gesehen haben. Jedenfalls aber hörte er viel von ihm reden, war Jean Paul doch in außerordentlicher Weise von den Berlinern gefeiert worden, und besonders von den Kreisen, in denen auch Kleist verkehrte. Vgl. Nerrlich, Jean Paul und seine Zeitgenossen. Frau von Berg z. B. suchte ebenso wie später für H. v. Kleist auch für Jean Paul beim

[1]) Wie ich nachträglich bemerkte, hat P. Hoffmann dieselbe Beobachtung gemacht, s. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. III, 355.

König eine Pension zu erwirken. Zum Überfluß verweise ich auf den Brief, den Kleists Freund Rühle v. Lilienstern 1805 an Jean Paul sandte (Nerrlich a. a. O. 63), in dem er ihn seinen längst geliebten Freund nennt, da es kein Wort gibt, „um das Verhältnis genau zu bezeichnen, in welches er sich durch einen langen Umgang mit seinem geistigen Konterfei eingeweiht hat“. Darum kann wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß Kleist den berühmten Dichter früh kennen gelernt und in seinem Bildungseifer fleißig gelesen hat. Mag ihm auch seine schrankenlose Formlosigkeit zuwider gewesen sein, die Fülle von Gedanken und Anregungen und die unerschöpfliche Originalität wird er enthusiastisch bewundert und genossen haben. Auf eine merkwürdige Gedankenübereinstimmung in der Ästhetik, die wenigstens im Ausdruck wohl kaum anders als aus Kleistischer Abhängigkeit zu erklären ist, komme ich im zweiten Teile der Abhandlung zu sprechen. Vermutungsweise habe ich bereits angedeutet, daß der Ausdruck „Ideenmagazin“ aus dem Hesperus stammt. Es wird sehr wahrscheinlich, wenn wir noch einige Stellen in diesem Werke berücksichtigen. So hat das Gebet an die Natur in Kleists Brief an Wilhelminens Schwester (Bi. 218), wie mir scheint, im Hesperus seine Wurzel. Man vergleiche nur die Gebete Viktors (im 28. Hdptg., ges. Werke 1841, VIII, 63) und die verschiedenen Emanuels im 34. Hdptg.: da ist die Form ganz klar gegeben. Aber auch einzelne Bilder stammen, so scheint es, daher, die dann Kleist zu einem gigantischen Gesamtbild zusammengeschaut hat. Den Kleistschen Feldern entsprechen bei Jean Paul die Berge als die „Altäre der Natur“ (25. Hdptg.); Jean Paul nennt die Sterne „Altarlichter“ (15. Hdptg.), Kleist den „Kronleuchter“. Im 34. Hdptg. heißt es: „Die Augen waren Rauchaltäre, und Düfte gingen als Propheten den Gewitterwolken voraus.“ Kleist nennt die Jahreszeiten „Chorknaben, welche Düfte schwingen in den Rauchfässern der Blumen“. Da bei Jean Paul die einzelnen Bilder ganz natürlich und zwanglos erscheinen, wie es die Gelegenheit gibt, während das Kleistische Gesamtbild mit einer künstlichen Gründlichkeit zusammengesehen, diese Naturanschauung aber doch recht ungewöhnlich ist, so dürfen wir wohl Kleists Abhängigkeit annehmen. Vielleicht

at ihn auch überhaupt zu all seinen reichen Naturschilde-
ungen auf der Würzburger Reise Jean Paul angeregt.

Am meisten wird sich Kleist an den verwandten religiösen
nd ethischen Anschauungen erfreut haben. Ich übergehe die
ehnsüchtige Klage Klotildens (14. Hdptg.), daß das weibliche
eschlecht dem männlichen unterlegen sei in der Möglichkeit,
u der höchsten Bildung und damit zur höchsten Seligkeit
. o. Wünsch) zu gelangen. Kleists Sternenglaube wird
mmer von neuem und immer schöner variiert. Im 4. Hdptg.
schaute Horion an die Sterne, deren erhebende Kenntnis sein
ehrer (gerade wie Philalethes seinem Karl, s. o.) schon da-
mals in seine junge Seele angelegt hatte;" er sagt zu Klotilden:
„Die Topographie des Himmels sollte ein Stück unserer Reli-
gion sein; eine Frau sollte den Katechismus und den Fonte-
nelle auswendig lernen." Im 15. Hdptg. behauptet Emanuel:
„Bloß mit leeren Gräbern fliegt die Erde um die Sonne; denn
hre Toten stehen entfernt auf helleren Sonnen." Vgl. be-
sonders den 34. Hdptg.

Wenn wir fragen, wann Kleist Jean Pauls Hesperus hat
kennen lernen, so scheint vieles auf den Herbst 1800 zu führen.
Den Ausdruck „Ideenmagazin" gebraucht er am 18. November
(Bi. 127), und in dem großen Hymnus auf Brockes (Bi. 157)
erinnert eine Stelle über die Opfer der Freundschaft an den
32. Hdptg. Vielleicht hat Kleist das Werk durch ihn kennen
lernen, der ja seinem ganzen Charakter nach zum Jean Paul-
Schwärmer prädestiniert war.

Sei dem, wie ihm wolle, jetzt genügt mir die Feststellung,
daß Kleist in dieser Zeit durch den Hesperns wahrscheinlich
neue Anregungen für seine Religion gewonnen hat, und wir
wundern uns nicht, daß sie die alte Macht, die in Würzburg
einen Augenblick geschwankt hatte, in vollem Umfange wieder
auf ihn ausübte. Am 13. November 1800 schreibt er an Wil-
helmine über die Vernunftgründe, die ihm ein Amt verbieten;
da heißt es unter anderem (Bi. 109): „Ich arbeite nur für meine
Bildung gern, und da bin ich unüberwindlich geduldig und
unverdrossen." — „Ich würde die Zeit meinem Amte stehlen,
um sie meiner Bildung zu widmen." — „Zufrieden, mir wirk-
lich Kenntnisse zu erwerben, bekümmert es mich wenig, ob

andere sie in mir wahrnehmen.“ S. 110: „Liebe und Bildung sind zwei unerläßliche Bedingungen meines Glückes.“ Bi. 111 „Durch untadelhaften Lebenswandel den Glauben an die Tugend bei anderen stärken, durch weise Freuden zur Nachahmung reizen, immer dem Nächsten, der es bedarf, helfen mit Wohlwollen und Güte — ist das nicht auch Gutes wirken? Dich mein geliebtes Mädchen, ausbilden, ist das nicht etwas Vortreffliches? — Und dann mich selbst auf eine Stufe näher der Gottheit zu stellen — O laß mich, laß mich! Das Ziel ist gewiß hoch genug und erhaben, da gibt es gewiß Stoff genug zum Handeln — und wenn ich auf dieser Erde nirgends einen Platz finden sollte, so finde ich vielleicht auf einem anderen Stern einen um so bessern.“ Vgl. an Karoline v. Schlieben bei Bülow 197 und an Ulrike (Kob. 43). Aus diesem Briefe an Ulrike verzeichne ich noch folgende Stelle (43): „Wenn Du Dein Wissen nicht nutzen willst, warum strebst Du denn so nach Wahrheit? So fragen mich viele Menschen, aber was soll man ihnen darauf antworten? Die einzige Antwort, die es gibt, ist diese: weil es Wahrheit ist! — Aber wer versteht das?“ — Bi. 135 beantwortet er die Frage: was ist tröstend? „In den Himmel zu sehen.“ Seine Religion ist „das was er höher achtet als die Liebe“ (Bi. 150).

Wenn wir diese Äußerungen eines für sein religiöses Ziel begeisterten Herzens aufmerksam überlesen, dann verstehen wir den furchtbaren Eindruck, den die Kantische „Kritik der reinen Vernunft“ auf ihn machte. Der Zeitpunkt, wo er dies verhängnisvolle Kant-Studium begann, steht durch mehrere eigene Angaben fest: am 4. April 1801 schreibt er an Wilhelmine (Bi. 180): „Ach könnte ich vier Monate aus meinem Leben zurücknehmen“, ein Schmerzensschrei, der sich meines Erachtens auf das Studium Kants bezieht. Am 22. März 1801 (Bi. 165) hatte er schon bemerkt: „Vor kurzem ward ich mit der neuen sogenannten Kantischen Philosophie bekannt.“ Dies „vor kurzem“ wird noch genauer bestimmt, wenn wir einige Worte auf der Seite vorher damit kombinieren. Es heißt (S. 164): „Ja, allerdings dreht sich mein Wesen jetzt um einen Hauptgedanken, der mein Innerstes ergriffen hat, er hat eine tiefe erschütternde Wirkung auf mich hervorgebracht. — Ich weiß

ur nicht, wie ich das, was seit drei Wochen durch meine Seele floß, auf diesem Blatt zusammenpressen soll.“ Damit ämen wir auf Ende Februar als den Ausbruch der gefährichen Krisis. Die zuerst zitierte Stelle gibt aber als Beginn es Studiums den Dezember 1800 an. In diesem Monat mag r jedoch nicht weit gekommen und gezwungen gewesen ein, nach den Weihnachtsferien, die er in Frankfurt verlebte, ioch einmal von vorn anzufangen. So erklärt es sich, daß hn erst Ende Februar Kants entscheidende Idee zu quälen beginnt.

Freilich schon Anfang Februar regten sich skeptische Gedanken in ihm, die vielleicht bereits auf dies Kantstudium zurückzuführen sind, wenn selbstverständlich auch die Notvendigkeit, seiner Schwester mitteilen zu müssen, daß er sich mmer noch nicht für ein Amt entschieden hat noch auch ntscheiden kann, zu seiner verdüsterten Stimmung in erster Linie beigetragen hat. Am 5. Februar 1801 klagt er nämlich seiner Schwester Ulrike, daß man sich nicht verständlich nachen könne, weil „die Sprache die Seele nicht malen kann ınd nur zerrissene Bruchstücke gibt“.[1]) Kob. 46. „Ach, es gibt kein Mittel, sich andern ganz verständlich zu machen, und der Mensch hat von Natur keinen andern Vertrauten als sich selbst.“ Ganz deutlich wird es aus folgender Stelle: „Selbst die Säule, an welcher ich mich sonst in dem Strudel des Lebens hielt, wankt. — Ich meine die Liebe zu den Wissenschaften . . . Wissen kann unmöglich das Höchste sein, — Handeln ist besser als Wissen. Aber „ein Talent bildet sich im Stillen, doch ein Charakter nur in dem Strome der Welt.“ Zwei ganz verschiedene Ziele sind es, zu denen zwei ganz verschiedene Wege führen. Kann man sie beide nicht vereinigen, welches soll man wählen? Das Höchste oder das, wozu uns unsere Natur treibt? — Aber auch selbst dann, wenn bloß Wahrheit mein Ziel wäre — ach, es ist so traurig, weiter nichts als gelehrt zu sein!“ usw. Brockes' Lebensweisheit wird, wie man sieht, unserm Kleist nach der Abreise

[1]) Kleists Gefühle sind hier Goethischen ähnlich; man vergleiche, was Schuckmann an Reichardt schreibt (s. Bielschowsky, Goethe II, 15; vgl. auch Bismarck, Gedanken und Erinnerungen, Volksausgabe I, 197/8).

seines Freundes erst recht lebendig und setzt ihm gewaltig zu. Schon von Natur schätzte er den Charakter höher als das Talent; aber er schätzte sie eben beide. Da ihm aber die höchste Vollendung beider Ideale himmelweit voneinander zu liegen scheint, gilt ihm doch die geistige Produktion noch nicht als Handeln, so ist er in zweifelnder Pein, zwischen beiden wählen zu müssen, die doch nur vereint sein Glück gründen können. So spitzt sich ihm dieser Gegensatz zu dem von beschaulichem Gelehrtendasein und kräftigem Wirken im Staate zu. Aber noch ist sein Weltenglaube nicht erschüttert, noch ist Wahrheit sein Ziel, wenn auch nicht sein einziges mehr.

Nach einem langen Schweigen von fast sieben Wochen schreibt er wieder an Wilhelmine und Ulrike am 22. März 1801. In diesen sieben Wochen hatte er sich abgequält, die „neueste[1]) Philosophie“ zu überwinden oder sich annehmbar zu machen. Alles umsonst. Der Gedanke, daß wir nur Menschenwahrheiten. nicht ewige Wahrheiten mit Sinnen und Vernunft erwerben können, erdrückte seine Seele. Denn damit war seinem ganzen bisherigen Streben der Stab gebrochen, und sein „einziges und höchstes Ziel war gesunken, er hatte keines mehr“. Er fühlte sich tief in seinem heiligsten Innern verwundet. Keine Zerstreuung, die er suchte, half ihm. Er „versuchte sich zur Arbeit zu zwingen, aber ein innerlicher Ekel überwältigte seinen Willen“. „Ach,“ seufzte er, „es ist der schmerzlichste Zustand, ganz ohne ein Ziel zu sein, nach dem unser Inneres froh beschäftigt fortschreitet.“ Drum macht er sich auf die Reise, einen neuen Zweck zu suchen, und schreibt seiner Braut: „Sobald ich einen Zweck gefaßt habe, nach dem ich wieder streben kann, so kehre ich um, ich schwöre es Dir.“ — Vor seiner Abreise schrieb er noch die „Geschichte seiner Seele“ [2])

[1]) Fichte und Schelling galten damals noch als Kantianer, wenigstens für die Fernerstehenden, wie es Kleist durchaus war. Denn daß Kleist von Fichte, der nach dem Religionsstreit von Jena nach Berlin übergesiedelt war und das größte Aufsehen erregte, wenigstens gehört hatte, das ist selbstverständlich.

[2]) Vgl. Dessoir, Geschichte der neuen deutschen Psychologie I, 1902, 159: „Geschichte meines Herzens“ 1763, von einem Veteranen des Siebenjährigen Krieges. — Anton Reiser v. K. Ph. Moritz 1785, IV, 10. — Garve, S. W. XII, 147/8: Vertraute Briefe an eine Freundin 1801.

an Rühle, die leider durch Frau von Hazas Nachlässigkeit verloren gegangen ist.

Daß Kleist an der Kantischen Philosophie scheiterte, ist aber nicht nur eine Folge der fast fanatischen Vertiefung in seine Religion; es lag auch zum guten Teil an seiner Begabung. Er war eben der geborene Dichter und konnte gar nicht anders als anschauen; auch in sein abstraktes, logisches Denken mischt sich die Anschauung; es hat bisweilen fast etwas Schülerhaftes. Man betrachte nur einmal die kleine Musterabhandlung im zweiten Brief an Wilhelmine über ein Thema, das er sich und seiner Braut zur „Übung der höheren Seelenkräfte und Auffindung einer interessanten Wahrheit“ gestellt hat; wie sophistisch wird doch die Aufgabe gelöst! Leicht ließe sich mit denselben Mitteln das Gegenteil demonstrieren. Und doch hält er seine Lösung für eine „interessante Wahrheit“; er hat also keine Ahnung von den Sophismen. Einem Sokrates hätte er damit nicht in die Hände fallen dürfen, da würde es ihm wohl ebenso kläglich ergangen sein wie dem Lysiasschüler Phädrus! Seine dialektische Gewandtheit wurde wohl durch solche philosophische Studien immer größer; sein Verstand wurde schärfer; seine Urteilskraft lebendiger; aber ein wirklich reines Nachdenken abstrakter Ideen war ihm unmöglich. Drum hätte ihm wohl auch ein intensiveres Studium Fichtes nicht genützt; im besten Fall hätte er seine Weltanschauung gläubig hinnehmen müssen; aber die absolute Abstraktheit des Systems mußte ihn zurückstoßen, und darüber hätte ihm wohl auch die tiefe Ethik, die junge, reine Herzen berauschen kann, nicht hinweggeholfen, wiewohl Kleist für sie prädestiniert war; Bi. 190 kommt er z. B. dem Fichtischen Gedanken von der individuellen Lebensaufgabe ziemlich nahe. Doch auch diesen gewaltigen Bildungsfaktor der Romantiker verwarf er zugleich mit Kant und kämpfte gelegentlich dagegen an. Für einen so anschaulich veranlagten Geist wie den Kleistischen war die kritische Philosophie nicht geschaffen, er bedurfte der dogmatischen, und hat sich ihr gar bald wieder zugewandt, wenn auch nunmehr bedingt.

Das einzige Gebiet der Philosophie, das ihm wirklich

zusagte und vertraut wurde, war die Ethik, mit ihr hat er sich am gründlichsten beschäftigt. Epikur, Leibniz und Kant erwähnt er selbst (16. u. 18. Sept. 1800, an Wilhelmine, Bi. 80 u. 82), ebenso wiederholt Rousseau; und die große Idee, von der er in Würzburg spricht (10. Okt. 1800, Bi. 99), ist wohl auch eine ethische Erziehungslehre für Frauen, die Mütter werden sollen (s. o.).

Wie weit Platner (besonders auch mit seiner Psychologie) direkt auf ihn gewirkt hat, bedarf noch einer genauen Untersuchung; jedenfalls hat Kleist mit seiner Schwester bei ihm vorgesprochen und eine Vorlesung angehört, auch rechnete er ihn unter die „Lehrer der Menschheit“ [1]) (vgl. Bi. 192). Indirekt hat ihn der berühmte Leipziger Philosoph beeinflußt, da sein Lehrer Wünsch höchstwahrscheinlich bei Platner studiert hat. Mit ihm berührt sich Wünschs subjektiver Eudämonismus in der Ethik, den wir auch bei dem jungen Kleist gefunden und wohl mit Recht auf seinen Frankfurter Lehrer zurückgeführt haben, mit ihm die physiologische Psychologie; auch Platner lehrte die Unkörperlichkeit der Seele, hielt aber ebenfalls an der Seelensubstanz fest, auch er betonte die Wichtigkeit der körperlichen Organe für die Seelenbildung; ebenso suchte er die Unsterblichkeit der Seele ontologisch zu beweisen und erneuerte zugleich mit Herder die alte Platonische Lehre, „daß ein allgemeiner Weltgeist alles in der Natur belebe“, in besonders hohem Grade die organische Natur. Und der „durch die Ernährung zum Nervengeist umgebildete Weltgeist, das Organ der Seele kann diese in andere Welten begleiten“, M. Dessoir a. a. O. Die Verwandtschaft mit Wünschs Seelenlehre und Gelehrtenreligion, die Kleist so begeistert aufgenommen hat, ist wohl klar. Darum wird dieser auch zu Platners Büchern gegriffen haben, und darum ist er auch wohl auf Wünschs Empfehlung hin

[1]) Unter ihnen nennt er auch den Göttinger Psychologen Blumenbach, den er ebenfalls besuchte. Dessen Hypothese vom „Bildungstrieb“ paßt sehr gut in Kleists Weltanschauung. Sein Buch „Institutiones physiol.“, das wiederholt aufgelegt worden ist (bis 1821), hat Kleist wahrscheinlich in der deutschen Übersetzung von 1789 oder 1795 (Wien) gelesen; vgl. M. Dessoir, Geschichte der neuen deutschen Psychologie 2. Aufl., Bd. I, 1902.

on Platner so freundlich empfangen worden. Von ihm erhoffte r wohl Heilung von seinen metaphysischen Leiden, fand aber rahrscheinlich nur Bestärkung in seinem ihm so furchtbaren keptizismus, den Platner nach seiner Auseinandersetzung mit Cant und seiner Abwendung von Leibniz in neuer Gestalt nd mit neuer Begründung vortrug. Vergleiche seine damals iel, wahrscheinlich auch von Kleist gelesenen „philosophischen Aphorismen" (3. Aufl., 2. Bd. 1793 u. 1800). Zur Würdigung Platners und seines immensen Einflusses auf seine Zeitgenossen iehe M. Dessoir a. a. O. und Vjschr. f. wiss. Philosophie 892, XVI, 76 ff.

Also für die nächste Zeit nach der Katastrophe huldigte Kleist einem gequälten Skeptizismus und sehnte sich bisweilen ach Bewußtlosigkeit. Doch scheint es mir ungerechtfertigt, vegen der bekannten Äußerung über den katholischen Gottes-lienst mit E. Schmidt (A. 14*, Zeile 6) von einer „romantisch-klosterbrüderlichen Sehnsucht" zu sprechen, da ihm, wie wir ahen, die „romantischen" Erzeugnisse noch ganz fern standen; ınd es sei deshalb lieber an ein Schillerwort erinnert: „daß wir in gewissen moralischen Stimmungen des Gemüts wünschen können, den Vorzug unserer Willensfreiheit, der uns so vielem Streit mit uns selbst, so vielen Unruhen und Verirrungen aussetzt, gegen die wahllose, aber ruhige Notwendigkeit des Vernunftlosen hinzugeben" (Naive und sentimentalische Dichtung). Dieser moralischen Depression Schillers entspricht die intellektuelle bei Kleist auf ein Haar: wie jener Notwendigkeit für die Freiheit, so möchte dieser Bewußtlosigkeit für seine intensive Bewußtheit eintauschen; beides der Ausfluß einer vorübergehenden Stimmung.

Ich will nur noch kurz die wichtigsten Briefstellen, die seinen Skeptizismus zum klaren Ausdruck bringen, verzeichnen; sie im einzelnen genau zu zitieren, scheint mir überflüssig, da sie beinahe schon zum Überdruß abgedruckt sind: Bi. 170—2 (fatalistische Stimmungen über das Spiel des Zufalls, der ihn zur Pariser Reise zwingt); S. 173 und 177 (heiße Sehnsucht nach Ruhe); S. 186, 191 (Widerspruch von Handlung und Gefühl); S. 194, 199, 201, 202/3 (hinreißende Dialektik über Todesfurcht und Wert des Lebens; vgl. das Reiterlied in

Wallensteins Lager). S. 204 ff.: hier ist der Höhepunkt seines Skeptizismus und Relativismus und zugleich auch die Peripetie. Das Gefühl seiner Pflicht, der Verantwortung vor Gott und Menschen bringt ihn zur Umkehr. In demselben Atem, indem er behauptet, daß Lebensgenuß der Preis des Lebens sei, spricht er doch auch von der Pflicht des Menschen, ihn zu verdienen. „Ja, es liegt eine Schuld auf dem Menschen, etwas Gutes zu tun!" (Vgl. Bi. 220/1.)

Damit war sein metaphysischer Kampf so gut wie entschieden. Hie und da flackerte zwar das alte Weh wieder auf, und es bedurfte noch des Zuspruchs manches guten Freundes und großen Mannes und nicht zuletzt der zwingenden Faust eines gewaltigen Schicksals, die sich fast zermalmend auf ihn und sein Vaterland legte, bis er ganz genas; aber dadurch, daß er sein schwankendes Lebensschiff wieder am Anker der festen Lebenspflicht barg, hatte er gewonnen. Und bald reden ihm die Sterne wieder ihre alte, heilige Sprache (vgl. Bülow 196): „Am Tage sehen wir wohl die schöne Erde; doch wenn es Nacht ist, sehen wir in die Sterne," 18. Juli 1801. — Ferner s. Bi. 216: nach den fatalen Großstadtgenüssen treibt es ihn „fort aus dem Getümmel unter den Himmel der Nacht, wo die Milchstraße und die Nebelflecken dämmern"; und als er in die Schweiz, „das neue Vaterland", trat, da „war eine finstere Nacht. Ein stiller Landregen fiel überall nieder. Er suchte Sterne in den Wolken und dachte mancherlei" (Kob. 60).

Vor allem beruhigte ihn, daß er sich endlich für eine bestimmte Lebensarbeit hatte entscheiden können. Mit dem Wissen war es nichts gewesen. Das wissenschaftliche Verstandesideal war in die Brüche gegangen; es ekelte ihn davor. Jetzt siegte das Ideal seines Freundes Brockes: er rafft sich auf zu einem Entschluß, zum Handeln. Und es ist selbstverständlich für den Rousseaujünger, daß er die ursprünglichste, natürlichste Aufgabe des Menschengeschlechts ergreift: den Boden zu bebauen. Die Landwirtschaft sollte sein Lebensberuf werden und ihn vollends von den bösen Zweifeln am Zweck und Werte des Lebens befreien.[1]) Diese Aufgabe steht zweifellos im Vordergrund und war durchaus ernst gemeint.

[1]) Vgl. Bi. S. 209 und 224 mit Goethes 10. venetianischen Epigramm.

Dennoch darf man nicht übersehen, wie schon auf der ganzen Pariser Reise (vgl. vor allem die Briefe an seine Braut über Dresden, den Gleimbesuch u. a.) allmählich zwar, doch in immer wachsendem Maße die Kunst seine Trösterin und Erlöserin wird; wie in ihm das erste, große poetische „Ideal" (Bi. 223) erwächst: seine Familie Thierrez-Ghonorez, wo er alles niederlegen wollte und konnte, was ihn bedrückte. Die Landwirtschaft sollte ihm Haus und Familie sicher und fest begründen, seine Kunst sein Heim verschönen und seinen Ehrgeiz, den er trotz allem Streben nach der Palme des „Weisen" nicht los werden konnte, befriedigen; ein mittelmäßiger Unterhaltungsschriftsteller wollte er nicht werden: da hätte er auch hierauf seinen Hausstand errichten können; sondern auch hier griff er nach den Sternen. Die harte Notwendigkeit zwang ihn, den für ihn so heilsamen, ökonomischen Plan aufzugeben, und zu dichten — um Brot! Damit beginnt die furchtbare Tragik seines Lebens.

II.

Erster nachhaltiger Einfluß der Romantik auf Kleist und seine kritische Auseinandersetzung mit ihr.

Wer einen tieferen Einblick in Kleists Seelenstimmungen gewinnen will, wie sie ihn bei seinem Eintritt in den Freundeskreis Zschokkes in der Schweiz (Winter 1801/2) durchfluteten, der muß einmal, nach kritischer Lektüre von Zollings in seinen Werturteilen fast ganz veraltetem, als Quelle aber immer noch nicht ganz entbehrlichem Buche „H. v. Kleist in der Schweiz" 1882, Zschokkes Selbstschau und seine erste Novelle „Alamontade"[1]) zur Hand nehmen. Im ersten Bande der fünften Originalauflage (1841) hat Zschokke dieser Novelle ein kurzes Vorwort vorausgeschickt, worin er angibt, daß er sie im Winter 1801/2 geschaffen habe, angeregt durch den „Umgang mit jenen Heimlichkranken, welche, umsponnen von Zweifeln, ihren Gott und ihre Lebensfreude verloren haben." Damit dürfen wir eine Äußerung des alten Zschokke zusammenstellen, wie sie uns Bülow a. a. O. 28 überliefert hat: „In seinem (Kleists) Wesen schien mir, selbst während der fröhlichen Stimmung seines Gemütes, ein heimliches inneres Leiden zu wohnen. Eben das zog mich an ihn; fast mehr als sein talentreicher Geist und sittlicher, edler Sinn. Es verlieh seinem Umgang die eigentümliche Anmut. Ich nahm den leisen Zug von Schwermut für ein Nachweh in der Erinnerung an trübe Vergangenheiten, welches junge Männer von Bildung in solchem Lebensalter oft zu ergreifen pflegt, woran ich selber gelitten

[1]) Vgl. Zolling a. a. O. 28.

ıatte — Zweifeln und Verzweifeln an den höchsten Geistes- ;ütern. Die Stelle in einem seiner Briefe, welche ich in meiner Selbstschau mitgeteilt habe, besonders der Vers und Kleists Nohlgefallen daran schien meinen stillen Argwohn zu be- ·tätigen." Hiermit vergleiche man Zschokkes Selbstschau I. Teil .843, 3. Aufl., 173 Anm. und 177 ff., und man wird sich der Erkenntnis nicht verschließen können, daß Zschokke seinen Alamontade unter dem Eindruck von Kleists Persönlichkeit ıchuf. Mag sein, daß er, wie Zolling a. a. O. 48 meint, Kleists „krankhaftes Schweigen" ehrte (ich würde es lieber stolz nennen) und ihn nicht direkt ausforschte und zu heilen suchte; um so mehr war er bestrebt, ihm indirekt in poetisch-philosophischer Weise zu helfen.

So macht der Eingang der genannten Erzählung durchaus den Eindruck des Erlebten. Ebenso wie der Abbé Dillon, der Erzähler und Roderich über die letzten und wichtigsten Fragen philosophieren, so hatten es auch Zschokke, Wieland, Geßner und Kleist getan und wer sich sonst noch dazu einfand; und es scheint, als ob Zschokke wenigstens Kleists Persönlichkeit in Roderich hat festhalten wollen. Leider besaß er nicht die Schärfe und Treue des Auges, wie wir sie an Kleist bewundern; deshalb findet sich Fremdes in dem Bild. Dennoch darf man wohl manches für Kleist in Anspruch nehmen. So sagt Roderich, den der Erzähler ausdrücklich „Dichter" nennt, in eben der elegisch Rousseauschen Stimmung, wie wir sie aus Kleists ersten Schweizer Briefen kennen: „Wie wenig gehört dazu, unterm Himmel glücklich zu sein! Man schmiege sich nur mit kindlichem Sinn an die Mutterbrust der ewig guten Natur. Sie ist tadellos, sie ist heilig; und wer sie liebt, den heiligt sie. Und das bange Herz, von düstern Leidenschaften bewegt, schläft ruhig am Mutterherzen, und die hundert hoffnungslosen Wünsche verschweben in einem Seufzer des innern Glücks." — Dann ist es auch eine echt Kleistische Situation, wenn es heißt: „Roderich starrte vor sich nieder, versunken in Nachdenken." Weiterhin beachte man die Genie- und Leutnantssprache: „Wie? Der Galeerensklave, von welchem Sie mir die erhabene Stelle vorlasen, da in dem Bündel von Zetteln? — Wahrlich es tut mir leid um den Kerl, daß er

sich mit seinem Genie zur Galeere brachte. Aus dem Menschen hätte etwas werden können." Ganz Kleistisch ist es auch, wie Roderich die Erhabenheit eines resignierten Trotzes zurückweist und nach illusionsfreier Erkenntnis der Wirklichkeit und Wahrheit hungert: „Ich bin nicht gefühllos genug (vgl. Schroff. 964ff.), um groß zu sein. Ich bin ein Mensch, und mehr möchte ich nicht sein. Ich will ja nichts, als daß ich in dem Weltall nicht die Rolle des Rasenden spiele, der alles draußen schöner sieht, als es ist. Ich will ja nichts, als daß die Außenwelt im Einklang sei mit meiner inneren Welt; daß meine Vernunft nicht trüge, und mein Herz mich nicht hintergehe usw." Aber eine poesielose, resignierte Greisenweisheit mag er nicht, vielmehr „sehnte er sich nach der dämmernden Kindheitswelt, nach dem Frühlingshimmel." „Eure Weisheit", so sagt er, „streift alle Blüten ab und bläset den Glanz aus der Natur und läßt das warme Herz erkalten." So erkennen wir in manchem Wort und Zug Roderichs unseren Dichter wieder.

Doch das ist weniger wichtig als die Erkenntnis, daß Kleist hier Gelegenheit fand, sich nochmals mit der Kantischen Philosophie auseinanderzusetzen. Denn das ist wohl der philosophische Kern des Alamontade. Daß dies mündlich im Disput mit Zschokke geschah, läßt sich freilich nicht mehr nachweisen, doch spricht Zschokkes Äußerung (Selbstschau 173, Anm.) nicht dagegen. Jedenfalls fand Kleist in dem fertigen Werke selbst eine genaue Besprechung und Auflösung seiner Zweifel, so daß er wenigstens darüber klar werden konnte, mochte er nun die Resultate annehmen oder zurückweisen. Manches, wie die Unbegreiflichkeit der Welt, nahm Kleist als Überzeugung auf, wie es ja noch in den Abendblättern deutlich wird (vgl. Alamontade 1. Buch, 8. Kapitel gegen Ende: 5. Orig.-A. 54/5 mit dem Aufsatz „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten" B. K. 566/7). Ob er freilich den Fichte-Kantischen Gedanken Alamontades, daß man Gott nicht anschaulich vorstellen dürfe, sondern nur denken könne oder vielmehr denken müsse, in der ziemlich verschwommenen Form und Vermischung mit andern Philosophemen wirklich verstanden und als richtig anerkannt hat, darf man billig bezweifeln, da der Dichter Kleist immer zur Anschauung drängt, so auch immer wieder,

wie wir bald sehen werden, auf seinen alten schönen Sternenglauben zurückkommt.

Das wäre für unsern Zweck hier etwa das Bedeutendste, was Kleist dem Umgang mit Zschokke verdankt; die anderen bekannten Anregungen und Unterstützungen des praktischen, welterfahrenen Mannes, der schon durch die bloße Erscheinung seiner tüchtigen Persönlichkeit und ihres kräftigen Wirkens unserm träumerischen Dichter wohltun mußte, interessieren uns hier nicht.

Wichtiger, weil sich seine Wirkung nicht nur auf den Menschen, wie die Zschokkes, sondern auf den Dichter erstreckt, ward für ihn Ludwig Wieland, der Sohn des großen Weimaraners. Über ihn siehe Zolling a. a. O. und die ganze Literatur, die sich an E. Wolffs Schrift „Zwei Jugendlustspiele Kleists“ anschließt, vor allem Wukadinowićs Kleiststudien 1904. Aus jenen Werken erkennt man den gewaltigen Eindruck, den Kleist auf Ludwig Wieland gemacht hat. Umgekehrt ist seine Persönlichkeit nicht dazu angetan gewesen, um einem Kleist sonderlich zu imponieren, so sehr jenem daran gelegen war; denn er neigte etwas stark zur Wichtigtuerei. Immerhin scheint ihm Kleist eine große Anregung zu danken: die erste Vermittlung romantischer Ideen.

Denn wenn Zschokke in seiner Selbstschau 172/3 erzählt, daß ihn Wieland und Kleist mit seiner Vorliebe für Schiller verspottet und nur für Goethe, Tieck und die Schlegel geschwärmt hätten, so kann das nicht ganz zutreffen; hier muß ein Irrtum Zschokkes vorliegen. Denn es ist ganz ausgeschlossen, daß Kleist Schiller herabgesetzt und seine königliche Stellung in der deutschen Bühnenkunst verkannt habe. Mit welcher Begeisterung hatte er noch in Berlin von dem Don Carlos und erst recht vom Wallenstein gesprochen, den „man nicht lesen, sondern lernen müsse“. Und was das Ausschlaggebende ist, die „Familie Ghonorez“, die Kleist eben auf der Reise in Paris gedichtet hatte, ist der Grundstimmung nach sicher ein Patenstück der großen Schillerschen Trilogie. Kleist war Schiller großen Dank schuldig für viel Wahrheiten auf allen Gebieten, für viel Belehrung vor allem in der Kunst und Ästhetik und für so manche erhebende Stunde. Und Kleist

hatte viel, sehr viel Pietät. Sein Phöbus erkennt ja auch Schillers Größe rühmend und dankbar an. Das war nicht Politik Adam Müllers (Rücksicht auf Körner, Goethe und das große Publikum), sondern des andern Herausgebers, freilich von Adam Müllers Redeweise etwas gefärbte Überzeugung, die da zu Worte kam. Noch in den Abendblättern stellt er Schiller als Muster des Vortrefflichen neben Goethe, was selten ein Romantiker getan hat (A. IV, 148). Die Verunglimpfung Schillers, von der Zschokke spricht, ist also allein auf Rechnung des pietätlosen L. Wieland zu setzen, der ja selbst seinen großen Vater nicht schonte.

Im Lobe Goethes mögen sich beide, Kleist und Wieland, begegnet sein, wenn auch Kleist gewiß zurückhaltender, weil eben nicht schulparteiisch gewesen ist wie Wieland. Denn von Schulen und ihren Schlagworten mochte Kleist zeitlebens nichts wissen. Damit fällt auch die romantische Schwärmerei Wieland allein zu. Wohl kannte Kleist bereits die Namen von Tieck und Schlegel, auch mochte er die Don-Quixote- und Shakespeare-Übersetzung, vielleicht auch die eine oder andere Dichtung Tiecks studiert und genossen haben; ja daß er A. W. Schlegel im Herbst 1800 und Tieck im Frühling 1801 in den Berliner jüdischen Zirkeln begegnet ist, daß er sie von fern angestaunt und so seinem stillzehrenden Ehrgeiz neue Nahrung zugeführt hat, wäre immerhin möglich. Aber etwas sehr Charakteristisches der Schule, die kritischen Programmschriften, waren ihm noch fremd (s. o.). Denn es ist in seinen Briefen und Jugendschriften bis in die Schweizer Zeit nicht die leiseste Spur vom romantischen Geist zu finden, hingegen viel Antiromantisches, wie ich oben gezeigt habe.

Es ist also Ludwig Wieland das Verdienst nicht abzusprechen, Kleist in die bewegenden Fragen der Zeitliteratur, in den Ideenkreis der jüngsten Literaturrevolution eingeführt zu haben. Freilich war er als blinder Schwärmer zum Führer in ein noch dazu recht dunkles Gebiet keineswegs besonders geschickt; doch wann hätte Kleist eines Führers bedurft? Sein scharfer Verstand, sein illusionsfreier Blick, sein feiner Kunstinstinkt fand bald das Wesentliche, Gesunde, Zukunftträchtige und amalgamierte sich das seiner Natur Zuträgliche.

immerhin ist Wielands Verdienst deswegen nicht klein und kann sich gegen den Tadel behaupten, daß er Kleists Familie Ghonorez verballhornt hat.[1])

Einmal hat er, wohl aus Erwägungen romantischer Ästhetik und dem Zeitgeist huldigend, den Dichter bestimmt, den Schauplatz der Tragödie ins romantische Schwabenland zu verlegen und so den Zuschauern näher zu rücken.[2])

Im übrigen ist in diesem Werke auch nicht die geringste Spur speziell-romantischen Einflusses zu entdecken. Die mannigfachen Übertreibungen mit E. Wolff „jugendliche Romantik“ zu nennen, kann nur irreführen, da dieser Ausdruck offenbar ganz allgemein für die Jugendwerke der Genies aller Völker und Zeiten gelten soll, sich dann aber auf Kleists ungemein reifes Werk kaum anwenden läßt. Wir können also von den Schroffensteinern für unsere Untersuchung absehen.

Ferner wird wohl L. Wieland — und das ist weit wichtiger — seinen Freund auf das Guiskardproblem gebracht haben. Denn auch dies ist romantisch. „Die Leidenschaft zur Einheit war“, wie R. Huch (Blz. d. R. 1899, 45) sagt, „die Seele der ganzen Romantik“, und so hatte auch Fr. Schlegel schon früh die Notwendigkeit einer Vereinigung des Wesentlich-Antiken mit dem Wesentlich-Modernen eingesehen zur Erzeugung des höchsten, schönen Kunstwerks, wie er es denn selbst in seinem Alarkos zu schaffen versuchte; d. h. er forderte eine Synthesis des Objektiven und des Interessanten, des Typischen und des Charakteristischen, die Harmonie des Klassischen und Romantischen (vgl. Fr. Schlegel, über d. Stud. d. griech. Poesie) oder, wie R. Huch (Blz. d. R. 215) sagt: „Wenn man die Dichtung aller Völker und Zeiten durchgeht, so fragt man sich zaghaft, ob denn das Ungeheure möglich sei, daß zwei Dinge, die sich auszuschließen scheinen, von denen das Entstehen des einen durch das Aufhören des andern bedingt ist, verschmolzen werden? Denn interessant ist etwas ja eben, weil es nicht

---

[1]) Soweit muß man sich meines Erachtens E. Wolffs eingehenden Untersuchungen anschließen, vgl. Zs. f. Bücherfreunde Bd. II—IV, Hendel 1634, und A. I, 8; IV, 283, 285.

[2]) s. L. Tieck, Dramat. Blätter 1826, 238: „Wieland soll ihm geraten haben, die Personen zu deutschen zu machen“ u. a.

schön ist, nicht seiend, weil es werdend ist! Wie soll das Interessante schön, das Werdende reif sein? Können wir hoffen, daß jemals die unendlich strömende Fülle unseres Gemütes von der harmonischen Rundung der Antike gefaßt werde?“ (Vgl. Wilbrandt, H. v. Kleist, 175 ff.) Diese Frage drängte sich auch Kleist auf in dem Moment, wo er die romantischen Ideen durch L. Wieland kennen lernte. Freilich stellte er sie nicht so zaghaft; sondern von einem Hochgefühl dichterischer Kraft und künstlerischen Könnens durchdrungen und gestachelt von brennendem Ehrgeiz und nagendem Hunger nach Glück, forderte er von sich die Lösung dieser unendlichen Aufgabe. Er fühlte sich berufen, die Sehnsucht der Zeit nach dem dramatischen Messias zu erfüllen (s. Beilage) und das Drama zu schaffen, das wirkliche, echte Menschen charakteristisch wahr, nicht in idealer Verklärung, individuell, nicht typisch, in rücksichtsloser Leidenschaft, nicht in schöner „mâze“ darstellte, und das doch durch die feste, edle, griechische Form höchste Wahrheit und reine Schönheit verband und so das Unendliche zur endlichen, faßlichen Anschaulichkeit brachte, ohne es in seiner Wesenheit zu vernichten.

Es ist gewiß nicht ohne Interesse, den Zeitpunkt genau festzustellen, wo sich Kleist für diese Aufgabe entschied. Früher hat man ihn in die Würzburger oder doch wenigstens in die Berliner Periode verlegen wollen, noch zuletzt wenig überzeugend Wukadinović in seinen Kleist-Studien 1904, 81; schließlich hat man sich auf Paris geeinigt, wo Kleist in einem Brief an seine Braut von einem Geisteskind in so überschwenglicher Weise spricht. E. Wolff hat nunmehr, wie mir scheint, endgültig festgestellt, daß die erste Beschäftigung mit dem Guiskard nur in die Zeit seines Aufenthaltes auf der Aarinsel fallen kann (vgl. Zs. f. Bfr. IV, 189 und P. Hoffmann Euphor. 1903, X, 139 ff.).

Stellen wir uns noch einmal in gedrängten Zügen den ganzen Verlauf vor. Ende Dezember 1901 kam Kleist in Bern an, um sich mit Zschokkes Hilfe ein Landgut zu suchen und inzwischen theoretisch Landwirtschaft zu studieren. Je geringer aber die Aussicht wurde, seinen Zweck zu erreichen, um so mehr mußte er daran denken, sich auf andere Weise sein

Brot zu verdienen, und um so fleißiger arbeitete er wieder an einer Ghonorez-Tragödie, und nachdem er etwas genauer mit einen Freunden bekannt geworden war, las er ihnen einige Szenen daraus vor, die allgemein gefielen und L. Wieland veranlaßten, seinem Vater von dem neuen großen Dramatiker vorzuschwärmen, Geßner aber bestimmten, Kleist seinen Verlag anzubieten. In diese Berner Zeit fallen auch andere Pläne und Entwürfe realistischen Stils wie Leopold von Österreich, Peter der Einsiedler und der zerbrochene Krug.

Kleist siedelte dann nach Thun über, um ungestört zu arbeiten. Dort vollendete er seine Familie Ghonorez, und nachdem er auf Drängen L. Wielands schon einen großen Teil an Geßner abgeschickt und Wieland nach dem Empfang desselben ihn brieflich oder mündlich[1]) bestimmt hatte, den Schauplatz des Stückes nach Schwaben zu verlegen, brachte er am 18. März 1801 den Rest selbst nach Bern. Jetzt erst fand die Gesamtvorlesung statt und erregte beim 5. Akt das unauslöschliche Gelächter. Kleist verlor damit die Lust an dem Werk und überließ es Wieland und Geßner, nach Belieben die Herausgabe mit allen notwendigen Änderungen vorzunehmen, ähnlich wie er später den zerbrochenen Krug Goethe und sein Käthchen Collin zur Theaterbearbeitung überließ.

Jetzt bekam er Muße, den romantischen Anregungen L. Wielands weiter nachzugehen, und so erfaßte er während dieses Berner Aufenthaltes und der Streiferei durch den Aargau (Kob. 74) die Idee des Zukunftdramas. Wahrscheinlich versorgte ihn Geßner mit den nötigen Büchern: den Horen und einigen Werken der Schlegel, bez. den Zeitschriften, in denen sie standen, wohl auch mit Sophokles' Ödipus, den er jetzt mit neuem Eifer studiert haben muß. In Paris hatte er ja schon griechischen Unterricht genommen, um die von allen großen deutschen Dichtern und Gelehrten gepriesenen Werke im Original lesen zu können. Einige Bücher, auf die er aus war, konnte er freilich nicht bekommen, und deshalb wollte er

[1]) Vgl. Kob. 75: „Zuweilen kommen Geßner oder Zschokke oder Wieland aus Bern"; das wird sich wohl auf diese Zeit beziehen, wo er noch in Thun selbst wohnte.

eigentlich sofort nach Wien reisen (Kob. 70), schob es aber dann im Vertrauen auf die Kraft seiner Phantasie auf: wie man, gewiß mit Recht, allgemein annimmt, wird sich das auf das Studium zu seinem Leopold von Österreich beziehen. Daher dürfen wir glauben, daß Kleist bei seiner Übersiedlung auf die Deloskainsel (Anfang April) außer dem Guiskard auch Leopold von Österreich und Peter den Einsiedler bestimmt hatte, um an ihnen die Idee der Verschmelzung des Wesentlich-Antiken und Wesentlich-Modernen zu verwirklichen. Denn nur auf die innere Form kam es an; der Stoff war ja ganz gleichgültig und machte ihm nie Schwierigkeiten, weil er nur die Helden und den Geist der Zeiten aufgriff, alles Detail aber frei erfand, es also nicht nötig hatte, sich mit einer rohen Masse von Einzelheiten abzufinden. Zwei Monate, April und Mai, arbeitete er mit allen Kräften und wahrscheinlich anfangs mit bestem Erfolg. Denn nach vierwöchentlicher Arbeit hoffte er, daß er in sechs Wochen über den Berg sein werde, wie aus der Bemerkung an Ulrike hervorgeht, daß er „in etwa sechs Wochen wenigstens ein Dutzend Briefe schreiben werde", nachdem er sich unmittelbar vorher entschuldigt hat, daß er seinem Bruder Leopold nicht schreibe, weil es ihm eine erstaunliche Zerstreuung mache, die er meiden müsse (Kob. 76). Es kam anders. Die Überanstrengung warf ihn aufs Krankenlager. Wenn wir den Gerüchten glauben dürfen, hat er zuvor seinen Guiskard das erstemal verbrannt. Nach seiner Genesung begann er sein Werk von neuem; denn Ulrike, die auf seinen Hilferuf an Pannwitz herbeigeeilt war, fand ihn bereits wieder in eifrige Arbeit vertieft (Euphor. X, 105 ff.). Seine nächsten Lebensjahre standen bekanntlich völlig unter dem Bann seiner Idee. Sie können wir deshalb hier kurz abtun. Dokumente irgend welcher Art, aus denen man romantische Studien erweisen könnte, liegen ja leider nicht vor.

Gleichwohl darf man so viel sagen: durch den Umgang mit dem alten Wieland, dem die beiden Schlegel so schlimm mitgespielt hatten, wird Kleists Verhältnis zur romantischen Schule nicht inniger geworden sein. Man bedenke auch, welches Fiasko die beiden Schlegel soeben als Dichter in

Veimar gemacht hatten, als Kleist dahin kam. Noch wirkte ler heillose Skandal der Lucinde nach, der nüchterne Ion Vilhelms konnte ihn nicht vergessen machen, Friedrichs Alarkos, ler die Verschmelzung Äschyleischer und Calderonscher Tragik s. Kobersteins Gesch. d. dt. Nat.-Lit. IV, 824) darstellen ollte, erregte ein allgemeines Gelächter der Verachtung. Bei Kleist, der gewiß mit Stolz die ungeheure Überlegenheit seines Könnens empfand, wird es ein Lächeln des Mitleids und Belauerns gewesen sein und ihn in dem Entschluß, seine eigenen Vege zu gehen, nur bestärkt haben. Der feinsinnige Wieland var aber der rechte Mann, ihn vor Einseitigkeiten zu bewahren ınd ihm zu zeigen, wie man überall das Schöne und Gute ıerausfinden kann, was freilich schon in Kleists liebevoller Natur lag. Seine klassischen Studien durften der Unterstützung les alten Meisters sicher sein.

Welches Verhältnis Kleist zu den andern großen Weinaranern einnahm, ist nicht sicher zu ermitteln. Wahrscheinich hat er bei Goethe und Schiller nur die übliche Anstandsrisite gemacht, wie sie in der kleinen Stadt von Gebildeten ınd Standespersonen erwartet wurde. Jedenfalls kam er nur ıls Herr von Kleist und nicht als Dichter der Schroffensteiner, ıusgestattet mit reichen literarischen Plänen, vgl. Rahmer ı. a. O. 25. Jener bekannte Ausspruch in der Rezension von Tiecks dramaturgischen Blättern 1827 (Hempel 28, 755) kann sich, wie der Zusammenhang klar ergibt, nur auf Kleists Schriftstellerei beziehen; und da er bei Wieland wohnte, ist es an und für sich sehr wahrscheinlich, daß er die beiden Dioskuren gemieden hat, mit denen damals Wieland als ein von Goethe um Schillers willen Zurückgesetzter in keinem erfreulichen Verhältnis stand. Schiller hat er allenfalls vor seiner Abreise besucht und einen Gruß an Körners mitgenommen, wenn das Gerücht bei Bülow, er sei durch Schiller dem Körnerschen Kreise warm empfohlen gewesen, etwas auf sich hat. Denn es ist mir doch sehr zweifelhaft, ob er bei seiner plötzlichen Abreise aus Weimar dazu Zeit und Lust hatte (Kob. 82). Auch ihn wird er von fern bewundert und seine neuesten Werke studiert haben. Merkwürdig, daß er der Uraufführung der „Braut von Messina“, die am 19. März 1803

stattfand, sichtlich aus dem Wege ging, indem er vorher nach Leipzig abreiste.[1]) Er hätte auch der Vorlesung am 4. Februar beiwohnen können (s. Goedeke V, 84), wenn er überhaupt noch Interesse für die Umwelt gehabt hätte. Er war aber durchaus in seine Idee vertieft, so daß er nur selten wie im Traum in die Wirklichkeit zurückkehrte; vgl. den Brief Wielands bei Bülow S. 34 und Kob. S. 81: „Die Mara hat anderthalb Meilen von mir gesungen (in Weimar), und wahrhaftig, sie hätte in dem Kruge von Osmannstädt singen können; es ist noch die Frage, ob ich mich gerührt hätte".

Wenn also gegen eine persönliche Bekanntschaft mit Goethe und Schiller alles spricht, so ist eine solche mit Herder sehr wahrscheinlich. Einmal standen sich in dieser Zeit der intimsten Freundschaft Goethes mit Schiller die von jenem infolgedessen etwas zurückgesetzten Vertreter einer älteren Periode deutscher Dichtung, Wieland und Herder, besonders nahe. Der aufmerksame Wieland wird seinen jungen Freund gebeten haben, den verbitterten und deshalb vereinsamten Mann durch seinen Besuch zu erfreuen. Außerdem weist die Erwähnung Garlieb Merkels in Kleists Briefen darauf hin (Kob. 81 und 85). Diese Begegnung wäre deswegen nicht belanglos, weil sie wahrscheinlich Kleists philosophischen Standpunkt gegen die Kritik der metaphysischen Probleme und für die Leibnizische Weltanschauung dauernd gefestigt und ihm endgültig den Frieden vor derartigen verstandeskalten, poesiefeindlichen Erkenntnissen gegeben hat. Er durfte dann, durch Herders Autorität gestützt, wieder fest glauben an die Möglichkeit einer anschauenden Erkenntnis der Wahrheit und ihrer Unvergänglichkeit nach dem Tode. — Höchstwahrscheinlich verdankt er ihm auch eine neue Anregung für sein Käthchen von Heilbronn, da Herder gerade damals G. Forsters Übersetzung von Kalidasas Sakuntala neu herausgab und, mitteilungsbedürftig wie er war, von dieser erhebenden Arbeit, die seine These von der Poesie als einer Völkergabe so schön

[1]) Am 26. Februar 1803 kam er dahin mit einem Empfehlungsbrief Wielands an Göschen, s. Schnorrs Archiv f. Lit.-Gesch. XV, 263.

belegte, wahrscheinlich zu seinem jungen Besuch gesprochen hat. Bestimmte Einflüsse auf das Käthchen lassen sich bei Kleists origineller Gestaltung begreiflicherweise nicht ermitteln. Immerhin darf man solche Anregung durch stimmungsverwandte Poesie nicht zu gering anschlagen. — Vielleicht hat Kleist hier auch Gries und seine Übersetzungen kennen lernen, vor allem den vielbewunderten Tasso. —

Von den nächsten Monaten in Kleists Leben läßt sich nicht viel für unser Thema ausmachen; es war ja die Zeit des peinvollsten Ringens um den höchsten Ehrensitz auf dem deutschen Parnaß. Höchstes Selbstgefühl und tiefste Verzweiflung wechselten unaufhörlich, je nachdem er einen Schritt breit an Boden gewann oder verlor. Natürlich ist bei solchem Seelenaufruhr ein tieferes Eingehen auf die Interessen anderer und überhaupt ein fruchtbares Studium undenkbar. Darum wies er Fouqué in Dresden so schroff zurück und sprach mit ihm über Kriegskunst (s. u.). Darum wird er auch die Begegnung mit dem berühmten Romantiker Tieck damals nur im Traum erlebt haben; irgend welcher Einfluß auf sein Schaffen von dieser Seite ist ganz ausgeschlossen. Jedenfalls hat auch Tieck damals noch gar keine Notiz von Kleist genommen, und für den Verkehr der beiden Männer kommen also nur die wenigen Wochen im Sommer 1808 in Betracht. Daher tragen Tiecks sämtliche Äußerungen über Kleist einen so abgeleiteten Charakter, daß man wohl behaupten kann: er hat Kleists Bedeutung bei Lebzeiten durchaus nicht erkannt und gewürdigt.

Kleists rastloses Wandern dem Idealbild nach können wir hier nicht weiter verfolgen. Es ist ja auch oft genug geschildert worden. Zusammenfassend können wir nur bei diesem Werke auch wieder sagen: die romantische Schule hat, wie wir oben sahen, keinen weiteren Anteil daran als die Stellung der Aufgabe; die Lösung war, wie das Guiskard-Fragment zeigt, von der des Alarkos himmelweit entfernt, und auch im einzelnen bemerkt man nicht den geringsten Einfluß der Schlegel, Tieck, Novalis oder Zacharias Werner.

Das Zusammentreffen mit den Dichtern des romantischgesinnten Sternbundes 1804 bedeutet für Kleist auch nur

eine Episode; er gestand ihnen nicht einmal, daß er schon ein Werk dem Publikum übergeben habe, und galt ihnen nur als ein „Liebhaber der Kunst“. Immerhin mögen sie ihn mit ihrem romantischen Ideengemengsel überschüttet und zu eifriger Lektüre der neueren romantischen Literatur angeregt haben. Man wird überhaupt nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß Kleist die Ruhe, die er seiner Produktionskraft gönnen mußte, durch eine umfassende Lektüre erträglich hinzubringen, sowie die mancherlei Jämmerlichkeiten, die er bei seiner erzwungenen Bewerbung um ein Amt bis zur Hefe auskosten mußte, so zu vergessen suchte. Diese Beschäftigung setzte er wohl in Königsberg fort. Denn mag ihn auch die Vorbereitung fürs Examen und die Bureaugeschäfte sehr viel und gerade die beste Zeit weggenommen haben, ein völliges Aufgehen darin sollte man doch nicht annehmen. Man darf nicht vergessen, daß er in Königsberg in literarisch-interessierten Kreisen verkehrte und so schon durch seine Stellung gezwungen wurde, mit Kunst und Literatur Fühlung zu behalten, umsomehr, da man seine literarischen Neigungen kannte und von der Königin ermuntert sah! Überdies berichtet Tieck, daß er sich schon 1804 wieder mit poetischen Plänen trug und eben hier in Potsdam von Pfuel den Stoff zum Kohlhaas erhielt (S. Schr. 1826, XIV).

So kommen wohl neben den Meisterwerken Schillers, Goethes und Jean Pauls die Produkte der Romantiker für seine Lektüre in erster Linie in Betracht. Von Schiller und Goethe können wir hier absehen (s. o.). Über Jean Paul müssen wir aber unsere obigen Bemerkungen in nicht unwesentlicher Weise ergänzen. Im Jahre 1804 war seine „Vorschule der Ästhetik“ erschienen und hatte in der ganzen literarischen Welt Aufsehen erregt: hier sprach ein bedeutender Dichter aus seiner reichen Erfahrung über die tiefsten Fragen der Kunst, vor allem gegen die zahllosen philosophischen Konstruktionen und Gesetze, die scharfsinnige Theoretiker der Praxis aufzwingen und mit denen sie das reich sprudelnde Leben in starre Systeme einklammern wollten. Dieser gesunde Realismus, diese echt poetische Liebe für das wahrhaft Lebendige, wenn es auch allen willkürlichen Normen strenger Kunstgesetzgeber

Hohn sprach oder, noch besser, sie mit schalkhaftem Humor verlachte: das war nach dem Herzen unseres Kleist; diesem Buche muß er entgegengejubelt haben, mochte auch sein reicher Kunstverstand in die eine oder andere Meinung nicht einstimmen: es war ja nur eine persönliche Ansicht, sie wollte sich ja niemandem als unumstößlich aufzwingen. Aber wer beweist uns, daß Kleist diesem Buch begegnet ist? Ich glaube, daß man sich hier nicht nur auf Kleists Bekanntschaft mit Jean Paul berufen muß (s. o.), sondern daß uns das Werk selbst einen Fingerzeig gibt.

In der Vorrede heißt es nämlich: „Wenn die transzendente (Ästhetik) bloß eine mathematische Klanglehre ist, welche die Töne der poetischen Leier in Zahlenverhältnisse auflöset, so ist die gemeinere nach Aristoteles eine Harmonistik (Generalbaß), welche wenigstens negativ tonsetzen lehrt." Mit diesen Worten stelle ich die bekannte Äußerung Kleists über den Generalbaß (aus seiner letzten Zeit) zusammen: „In diesem Falle (wenn ihm „einmal ein recht heiterer Genuß des Lebens zuteil würde") würde ich die Kunst vielleicht auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen und mich, außer einigen Wissenschaften, in denen ich noch nachzuholen habe, mit nichts als mit Musik beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben — mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage (Goethe!) —, der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind" (Tieck a. a. O. XXIII). Sollte Kleist zu dieser Ausdrucksweise nicht durch die angeführte Jean Paul-Stelle angeregt sein? Denn wenn auch zugegeben werden muß, daß Kleist gute musikalische Gaben[1]) hatte, in der Theorie scheint er doch nicht bewandert gewesen zu sein, da er nach der mündlichen Überlieferung, wenigstens

[1]) Brentano nennt ihn auf Grund von Pfuels Mitteilung einen „der größten Virtuosen auf der Flöte und dem Klarinett," s. Beilage.

als Offizier, ohne Notenkenntnis musiziert hat. Wahrscheinlich hat ihn erst jener Hinweis Jean Pauls und dann später der Verkehr bei Körners, mit Bettina und Henriette Vogel zu solchem Studium angeregt. Betreffs der Erklärung jener merkwürdigen Äußerung unseres Dichters vgl. A. I, 31.

Wenn man weiter berücksichtigt, daß Jean Paul Kleists Schroffensteiner zwischen Novalis' Werken und den Söhnen des Tals in seiner Vorschule erwähnt (A. I. Einl. d. Schroff. 9,*) worauf ein so begeisterter Verehrer und eifriger Leser Jean Pauls wie Rühle von Lilienstern (s. o.) Kleist aufmerksam gemacht haben muß, so darf man wohl behaupten, daß dieser die Vorschule sicher gelesen hat und durch dies geistreiche Buch wieder einmal Gelegenheit erhielt, die ästhetischen Anschauungen der Zeit an sich vorüberziehen zu lassen. Durch Beachtung von Winken wie dem vom Generalbaß hat er dann seine praktisch bewährte Kunstanschauung gefestigt. Die Musik hatte für ihn einen ganz anderen Wert als etwa für die Romantiker, die sie wegen der Unmittelbarkeit und tiefen, aber auch dunklen Kraft ihrer Gefühlswirkung zur Mutter aller Künste, zu ihrer Kunst machten und sich bestrebten, auch ihre Poesie Musik werden zu lassen. Das hat Kleist nie gewollt; jede Zeile von ihm beweist das. Denn nie erstrebt er eine rein musikalische Wirkung wie etwa Tieck, nie berauscht er sich am bloßen Klang der Worte und Satzgefüge, sondern das erste und letzte, wonach er strebt, ist immer das Bild und die plastische Gestalt. Ihm kam es allein darauf an, jene innere Festigkeit der Musik bei der Komposition auch für die Poesie zu gewinnen, eine sorgfältig ausgebildete Technik mit bestimmten Formeln für die einzelnen Gattungen, eine Feststellung sicherer Kunstmittel für die verschiedenen Gefühle, Stimmungen, Situationen usw., um so aus der Unsicherheit beim Schaffen herauszukommen, um so für das lichte Reich des Bewußtseins eine neue Provinz zu gewinnen. Die Gesetze der Architektonik waren es also, die er suchte.

Außer dieser allgemeinen Anregung verdankt Kleist dem fränkischen Dichter jedenfalls auch viel Einzelerkenntnisse, so vor allem die des Komischen, das hier zum erstenmal von einem Ästhetiker mit aller Schärfe und großem Tiefsinn

untersucht wird. Vieles, was gewiß schon dunkel in ihm lag, wird ihm hier erst klar geworden sein; und so finden Sätze wie dieser: „Das Komische wohnt wie das Erhabene nie im Objekte, sondern im Subjekte“ in Kleists Komödien eine reiche Bestätigung; verehren wir doch in ihm den größten und fast einzigen Meister der Charakterkomödie. — Nebenbei sei nur darauf hingewiesen, daß er wie R. Steig B. K. 329 ff. ausführt, in der Pädagogik selbständig zu ähnlichen Anschauungen wie Jean Paul gekommen ist und seinen pädagogischen Oppositionsartikel in den Abendblättern „Allerneuester Erziehungsplan“ mit dessen Siegel „Levanus“ gestempelt hat.

In die Königsberger Zeit fällt, wie schon oben angedeutet, auch die endgültige theoretische Auseinandersetzung mit der Romantik.

Schlegelsche Einflüsse lassen sich nirgends nachweisen; doch hat sich Kleist mit den beiden großen Kritikern der „Schule“ beschäftigt, weniger mit ihren poetischen Versuchen, von denen wir schon oben sprachen (auf den Ion kommen wir noch gleich beim Amphitryon zurück), umsomehr mit ihren kritischen Schriften und Aphorismen. Denn das mit dem leisen Tadel der paradoxen Lehrform verbundene Lob, das er dieser Schule zuerteilt, geht, wie ich meine, auf jene espritvollen Menschen. Vgl. A. IV, 149/50: „Aber diese Unempfindlichkeit gegen das Wesen und den Kern der Poesie, bei der bis zur Krankheit ausgebildeten Reizbarkeit für das Zufällige und die Form, klebt Deinem Gemüt überhaupt, meine ich, von der Schule an, aus welcher Du stammst; ohne Zweifel gegen die Absicht dieser Schule, welche selbst geistreicher war als irgend eine, die je unter uns auftrat, obschon nicht ganz, bei dem paradoxen Mutwillen ihrer Lehrart, ohne ihre Schuld.“

Vielleicht geht das auch mit auf Novalis.

Nach R. Weißenfels (Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. I, 273 ff. und N. F. I, 301 ff.) hat unser Dichter schon sehr früh seine Bekanntschaft gemacht und ist in große Abhängigkeit von ihm getreten. Doch sind seine Beweise hierfür nicht durchschlagend. Denn der Satz: „Hardenberg-Novalis, von dem Du mir nicht sagen wirst, daß Du ihn nicht kennst“ (Kob. 143) sagt doch keineswegs aus, daß Kleist Novalis' Werke mit seiner Schwester

zusammen in Königsberg gelesen hat, sondern nur soviel, daß er die Kenntnis eines so berühmten Mannes für selbstverständlich hält. Auch der Antrag der Hardenbergschen Familie, eine Prachtausgabe der Werke ihres großen Sohnes zu veranstalten, beweist nimmermehr, daß Kleist als ein besonderer Verehrer des Verstorbenen bekannt war. Vielmehr verdiente Adam Müller dies Vertrauen, und an ihn wird auch der Antrag ergangen sein. Ferner ist es verfehlt, den Pantheismus im Amphitryon und die Todesart Penthesileas auf Novalis zurückzuführen. Jener war ihm längst durch Wünsch (s. o.) und das Studium der griechischen und deutschen Klassiker und Philosophen vertraut geworden (s. Zs. f. vgl. Lit.-Gesch., N. F. XVI, 72), und diese kann sehr wohl eine Erfindung Kleists sein.

Denn, wie wir oben gesehen haben und unten weiter sehen werden, lag ihm nichts ferner als der Fichtische Gedankenkreis. Nicht durch philosophische Schlußfolgerungen, sondern durch intensivstes Miterleben des furchtbaren Schicksals der unglücklichen Penthesilea kam er zu diesem ungewöhnlichen Ausgang. Und überdies: nicht die Allmacht des Gedankens und Willens wie bei Fichte und Novalis, sondern — echt Kleistisch — die des Gefühls wird in Penthesileas Tod zur Anschauung gebracht. Ihre leidenschaftlich fühlende Seele versenkt sich in das Meer des urgewaltigen Schmerzes und erstarrt darin, denn ihr innerstes Wesen ist ja das zu Tode getroffene Gefühl.

Penthesilea sieht ihr ungeheures Leid plastisch vor sich und schaut ihm in die unergründlich tiefen Augen: sie üben die Suggestion des Todes auf sie aus. Und diese wirkt auch augenblicklich, während der Vorgang in Goethes Wahlverwandtschaften (Ottilie) viel gewöhnlicher und rationalistischer ist: ein zwar gewolltes, aber ganz allmählich wirkendes Abhärmen, das den Tod zur Folge hat. Hier kann man eine leichte Verwandtschaft mit Novalis-Fichtischen Ideen feststellen, denn der Wille ist dabei ein entscheidender Faktor; in der Penthesilea aber nicht: man darf sich durch die Kleistische Bildersprache nicht verführen lassen. Es ist weiter nichts als echt-poetische, plastische Anschauung des Gefühls. Denn Penthesilea gibt sich nicht selbst den Tod, sondern eine fremde

[acht tötet sie: ihr entsetzliches Geschick. Eine Flut von
efühlen, die immer stärkere Quellen verstärken, reißt sie
it fort in das Meer der Todesnacht.

Oder ohne Bild: Penthesilea hat es nicht in ihrer Hand,
b sie ihr Leben erhalten oder ob sie sterben will; sie ist
öllig willenlos einem starren Schmerz ausgeliefert, an dem
ie erstickt. Von irgend einem Entschluß zu sterben kann
ar keine Rede sein: diese höchste Bewußtheit ist der Tra-
ödie der elementaren Leidenschaft durchaus wesensfremd; sie
at darin keinen Raum. Hier herrscht kein starker Verstand,
ein starker, bewußter Wille; sondern hier glühen nur ver-
ehrend starke Gefühle und dämonische Triebe, mit einem Worte:
ier regiert fessellose Leidenschaft. Und so ist es auch am
chluß der Tragödie ein von ihrem Geschick erzwungenes, dämo-
isch-leidenschaftliches Hineinwühlen in den herzzerreißenden
eelenjammer, das Penthesilea von ihrem qualvollen Dasein erlöst,
icht eine starkgeistige Beherrschung dieses Jammers, die ihr
as eigene Herz mit ungeheurer Energie zum Ziel böte. — So ist
Kleist hier nicht von Novalis abhängig. Auch sonst nicht.

Dennoch ist es interessant, einige Ähnlichkeiten in ihren
Anschauungen zu beobachten, zu denen sie durch gemeinsame
Urquellen oder ähnliche Erlebnisse gekommen sind. So ist
lie Identifizierung von Schicksal und Gemüt (Kob. 69) bei
Kleist ebenso erlebt wie bei Novalis. Das Streben nach Ver-
vollkommnung, die hohe Wertung der Mutterschaft, die Lehre
von der Wechselwirkung des Physischen und Psychischen (s. o.)
und der wechselseitigen Erklärung von Natur und Moral, ja
auch manches in dem Sternenglauben u. a. verdanken sie —
unabhängig voneinander — ihrem Jahrhundert; und aus den
Unterschieden, die trotz den Ähnlichkeiten immer wieder sicht-
bar werden, erkennt man leicht, daß ihre Überzeugungen durch
ganz verschiedene Medien hindurchgegangen sind: die von
Kleist durch die dogmatische (Leibniz), die von Novalis durch
die kritische (Fichte) Philosophie, so daß die Resultate ihres
Denkens sich wohl öfters gleichen, ihre Begründung aber recht
verschieden ist. Wahrscheinlich erklärt sich jene gleiche Be-
antwortung wichtiger Fragen trotz verschiedener Begründung
aus verwandter Naturanlage.

Von dem, was allen genialen Dichtern gemeinsam i wie Kindlichkeit, Wirklichkeitssinn, Fassungskraft, Gest tungskraft und Drang nach Wissenserweiterung, können freilich schweigen, vielleicht auch von der didaktischen N gung, die auch damit zusammenhängen mag; aber beide war Familienmenschen, beide zeichnen sich aus durch Charakt festigkeit und eine seltene Konsequenz im Handeln; aber w mehr sagen will, beide glauben an ein individuelles Fortleb nach dem Tode und zwar als einer potenzierten glücklich Fortsetzung der irdischen Wirksamkeit. Daher die relati Gleichgültigkeit gegen das Erdendasein, daher die Heiterke und Ruhe, ja die fast wollüstige Freude, mit der sie dem To entgegensehen, der ihnen ja der ersehnte Erlöser und Führ in die wahre Heimat ist. Irgendwelche erotischen Vorstellung hier in Kleists Psyche zu suchen, ist durchaus verfehl Wernersche „volupté funèbre“ blieb „hinter ihm im wesenlos Scheine“. Auch bei Novalis ist das nur Symbol, wiewol durch seinen Sophienkult ein erotisches Element seinen Tode vorstellungen beigemischt war. Kleists Wunsch, gemeinsa mit einem Freunde zu sterben, ist nicht aus mystisch-erotisch Wollust entsprungen, sondern aus dem geselligen Verlange einen Reisegefährten für diese herrliche Wanderung zu bekomme mit dem er die wachsenden Wonnen genießen könnte. Wi sehr das auch auf die endliche Katastrophe zutrifft, s. u. - Ebenso haben beide, Kleist und Novalis, eine gute natu wissenschaftliche Bildung, wie sie ihnen ihre Zeit bot.

Ihre Sonderartigkeit liegt aber zu nahe, als daß ich s besonders erwähnen müßte; der Hauptgegensatz: ihr Künstle tum, die dramatische und lyrische Weltbetrachtung und Wel gestaltung, ist jedenfalls so groß, daß er die oben angeführt Berührungen als zufällig erscheinen läßt. Kleist war de größere Gestalter und Schöpfer infolge seiner naiven, leide schaftlich-gewaltigen Gefühlskraft und der höheren Achtun vor dem Objekt, die dem Fichtianer Novalis ganz abging; hat nie ein Gefühl sich erst mühsam ansuggerieren müsse wie Novalis seinen Schmerz um Sophie (E. Heilborn, Novali d. Romant. 1901, 99). Das wäre Kleist absurd erschienen denn er durchlebte alles mit ungeheurer Leidenschaft. Klei

ar ferner ganz schöpferischer Künstler, dessen äußere und
.nere Sinne ungewöhnlich stark waren. Doch hatte er wenig
›m Philosophen: Begriffsdichtungen blieben ihm immer un-
›rständlich und zuwider. Hier sind ihm Novalis und die
ıdern Jenenser „Romantiker" weit überlegen, aber eben meist
ım Schaden ihrer Poesie. Kleist hat gewiß das paradoxe
/ort des frommen Klosterbruders „Aberglaube ist besser als
ystemglaube" in seiner Wahrheit verstanden und gewürdigt.
.uch seine Überzeugung war es, daß „wer ein System glaubt,
ie allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt hat", wie
/ackenroder im Klosterbruder S. 106 sagt; auch ihm war
ie „Intoleranz des Gefühls noch erträglicher als Intoleranz
es Verstandes". Sein reiches Dichtergemüt liebte die bunte
Velt der Objekte, die er eben als mythenbildender Dichter
›bendig sah; und seiner frommen Seele, die sich als abhängiges
Glied in der Kette der Wesen empfand, erschien der Fichtische
'itanismus, der den Menschen zum absoluten Herrn der Natur
ıachte, so sehr, daß sie ohne ihn gar nicht existierte, als
ine freche Gotteslästerung oder doch eine vermessene Torheit.
'ür Kleist war die Abhängigkeit des Menschen von der Um-
velt eine nur zu schmerzlich erworbene Überzeugung. Daher
vies er die Philosophie seiner Zeit zurück und blieb somit auch
'or den fruchtlosen Gedankenspielen der Schlegel und des
Novalis bewahrt. — Daß ihn Novalis' „Hymnen an die Nacht"
n den Tod begleitet haben, ist ein leeres, tendenziös erfun-
lenes Gerücht. Aber selbstverständlich kannte er Novalis'
sämtliche Werke.

Wie oben schon angedeutet wurde, wird er für Wacken-
roders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders
damals Interesse gewonnen haben. Das Beste, was Wacken-
roder z. B. über Dürer sagt, würde auch auf Kleist passen: „Ein
jeglicher (seiner Menschen) ist so eigentümlich gestempelt,
daß man ihn aus einem großen Haufen herauskennen würde;
ein jeglicher so aus der Mitte der Natur genommen, daß er
ganz und gar seinen Zweck erfüllt. Keiner ist mit halber
Seele da" (S. 113/4). — An die schöne Szene zwischen
Kleist und Hindenburg (Kob. 83) erinnert Raffaels eigene,
jünglinghafte Schamhaftigkeit und Verschlossenheit, von der

Bramante (Klosterbr. 17) erzählt: „er ward schließlich sel bewegt, fiel mir mit Tränen um den Hals und entdeckte m sein Geheimnis.“ So zeigt Kleist Charakterverwandtscha mit dem Künstler, dessen Schönheitsideal ihm vor allem n Nacheiferung lockend vor Augen stand, siehe an Fouq 25. April 1811, bei Zolling CXXX.[1])

Der Künstlerstolz, den Wackenroder als den edelst preist (S. 34), der Glaube an einen himmlischen Genius n Innern war auch der Kleistische; auch Kleist war nicht eit aber stolz auf seine Kunst (vgl. Tieck). — Ferner sind di Lehren aus dem goldenen Buch Leonardos (S. 69/70) auc Kleists Überzeugung, daß nämlich „ein Künstler sich allg mein machen solle und nicht alle Dinge nach einem einzige angewöhnten Handgriff, sondern jedes nach seiner besondere Eigentümlichkeit darstellen müsse“; und dann, daß ma „sich nicht an einen Meister hängen, sondern selbst frei di Natur in allen ihren Wesen erforschen solle, indem ma sonst ein Enkel, nicht aber ein Sohn der Natur genannt z werden verdiene“. Damit stelle ich noch eine ander Stelle aus Wackenroders „Ehrengedächtnis Albrecht Dürers zusammen: „Der junge Deutsche lernt die Sprachen alle Völker Europas und soll prüfend und richtend aus den Geist aller Nationen Nahrung ziehen; und der Schüler de Kunst wird belehrt, wie er den Ausdruck Raffaels und di Farben der venetianischen Schule und die Wahrheit de Niederländer und das Zauberlicht des Correggio, alles zusamme nachahmen und auf diesem Wege zur alles übertreffende Vollkommenheit gelangen soll. O traurige Afterweisheit O blinder Glaube des Zeitalters, daß man jede Art Schön- heit und jedes Vorzügliche aller großen Künstler der Erde zusammensetzen und durch das Betragen aller und das Er- betteln von ihren mannigfachen, großen Gaben ihrer alle Geist in sich vereinigen und sie alle besiegen könne!

[1]) Wahrscheinlich hat auch der Künstler, der Kleist in Dresden die Frage, ob man „sich wohl im 24. Jahre noch mit Erfolg der Kunst widmen könne“ (Bi. 184) so tröstlich beantwortete, Wouvermann (vgl. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. III, 332 ff. und Euphor. X, 105 ff.) mit Francesco Francia ver- wechselt, von dem Wackenroder S. 30 dasselbe erzählt.

ie Periode der eigenen Kraft ist vorüber, man will durch mliches Nachahmen und klügelndes Zusammensetzen das rsagte Talent erzwingen, und kalte, geleckte, charakterse Werke sind die Frucht.“ Diese sentimentale Klage ird zu kräftiger Mahnung in Kleists „Brief eines jungen ichters an einen jungen Maler“, wie schon ein oberflächlicher inblick zeigt.

Ebenso dürfen wir den Aufsatz „Von zwei wunderbaren prachen und deren geheimnisvoller Kraft“ mit Kleists „Brief ines Dichters an einen andern“ vergleichen. „Durch Worte“, o meint da der Klosterbruder, „herrschen wir über den anzen Erdkreis, durch Worte erhandeln wir uns mit leichter Iühe alle Schätze der Erde. Nur das Unsichtbare, das über ns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab“, S. 131. Iier treten „die beiden wunderbaren Sprachen“ Natur und Kunst ein. Denn die Wortsprache ist nach seiner Meinung ein allzu irdisches und grobes Werkzeug, um das Unkörperiche wie das Körperliche damit zu handhaben“, S. 134. Kleist sieht in dieser Wortsprache auch einen „wahren Übelstand“, weil sie „die Seele nicht malen kann“, aber er rkennt diesen Übelstand als „natürlich und notwendig“ an. Darum verzweifelt er auch nicht daran, durch Worte das Unsichtbare in unser Gemüt herabzuziehen, indem er sich bemüht, das Kleid möglichst fein und durchsichtig zu weben. So überwindet der Künstler den frommen Träumer, so unterscheidet sich Kleistische und romantische Ästhetik; denn auf dem Wackenroderschen Wege kam Tieck zu seiner Wortmusik und Wortmalerei; Kleist aber erreichte die klassische Plastik.

Immerhin ersieht man aus der Zusammenstellung, daß die Gedanken in den Kleistischen Briefen nicht sein ausschließliches Eigentum sind, sondern den Besten seiner Zeit gemeinsam angehören und sehr wohl unabhängig voneinander bei den einzelnen Individuen entstanden sein können (s. oben Schiller und Kleist). Hier sind Goethe, Schiller, Kleist und der Schlegel-Tiecksche Kreis oft einig, um allerdings bei den Schlußfolgerungen, die sie daraus ziehen, nur zu schnell wieder auseinander zu gehen; auch hier bewirkt künstlerische Potenz und Impotenz die reinliche Scheidung.

Wahrscheinlich ist auch noch an anderen Stellen de
merkwürdigen Buches Kleists Auge haften geblieben, so i
Sonderheit an den goldenen Lehren Leonardos, die er nich
für den bildenden Künstler allein, sondern auch für de
Dichter beherzigenswert gefunden haben mag. „Es ist nich
darauf angesehen, etwas ganz aus eigenem Sinne zu gebären
der Kunstsinn soll vielmehr emsig außer sich herumschweife
und sich um alle Gestalten der Schöpfung mit bohrende
Geschicklichkeit herumlegen und die Formen und Abdrück
davon in der Schatzkammer des Geistes aufbewahren, s
daß der Künstler, wenn er die Hand zur Arbeit ansetzt
schon eine Welt von allen Dingen in sich finde,“ S. 71. Dies
Worte beleuchten aufs beste Kleists eigene Arbeitsweise
daher die gewaltige Plastik aller seiner Werke. Doch genug
des einzelnen.

Die Gesamttendenz der Herzensergießungen als eine
Weckrufs zur innern Sammlung, Toleranz und einfühlender
Hingabe an die Werke der großen Meister, vor allem de
vaterländischen, ist unserm Kleist gewiß sympathisch gewesen;
er war ja selbst so ein frommer Künstler, der an den Ewig-
keitswert seiner Kunst glaubte und einer andächtigen Gemeinde
bedurfte und bedarf. Aber die Definition der Kunst als
„einer religiösen Liebe oder einer geliebten Religion“ (S. 60)
hat er wohl abgelehnt und damit alles, was im engeren Sinne
romantisch heißt und die freie Universalität der Kunst zu
beschränken geeignet schien. Wir wissen ja, wie er in den
Berliner Abendblättern gegen die Auswüchse der aus falscher
Religiosität antikünstlerischen Richtung Front gemacht hat,
in dem „Brief eines Malers an seinen Sohn“.[1]) Er hat aber
auch, wie er es gern tat, durch eine poetische Leistung im
Phöbus Wackenroders Schrift ziemlich scharf kritisiert.
Dieser Zeitschrift wurden bekanntlich Kupfer beigegeben und
zwar meist Bilder aus der neudeutschen Schule. Adam Müller
wünschte ein Begleitwort für sie in der mittelalterlich-naiven

[1]) Vgl. Klosterbr. 224, wo es von Fra Giovanni Angelico da Fiesole heißt: „Jedesmal, bevor er zu malen anfing, pflegte er zu beten; dann ging er ans Werk und führte es aus, wie der Himmel es ihm eingegeben hatte, ohne weiter darüber zu klügeln und zu kritisieren.“

'eise, wie sie Wackenroder in seinen beiden Gemäldeschil-
ırungen S. 91 als Muster [1]) aufgestellt hatte; das deutet sein
·ief an Gentz am 6. Februar 1808 leise an. Kleist [2]) aber
hnte es ab und schuf in seinem „Engel am Grabe des Herrn"
n plastisches Meisterstückchen, das von mittelalterlicher
llegorie und naiver Sentimentalität, mit der sich die in
rem Verhältnis zueinander dargestellten Personen charakte-
ıieren, weit entfernt ist.

Solche Kritik durch eigene Gegenleistung trieb Kleist,
ıchdem er die romantische Kunstrichtung auf Haut und Nieren
ıprüft hatte, im Großen und übte sie gleich an einigen der
ırvorragendsten romantischen Gedichte: an Tiecks Komödien,
ı A. W. Schlegels Ion und Z. Werners „Söhnen des Tals".
r war eben nur Künstler und liebte es nicht, die seines Er-
:htens verkehrten Kunstrichtungen theoretisch zu bekämpfen
ie Briefe in den Abbl. sind eine seltene Ausnahme), sondern
ırch die Kraft seines Gegenbeispiels praktisch zu vernichten.
reilich erlag er dabei manchmal der Gefahr, daß nicht bloß
ıine Zeitgenossen mit ihren noch befangenen Augen, sondern
ılbst heute noch oberflächlichere Naturen wohl die Ähnlich-
eit, aber nicht die Grundverschiedenheit herausfanden.

Bei seinem zerbrochenen Krug konnte ja freilich diese
efahr nicht aufkommen: denn daß hier etwas ganz anderes
eboten ward als die von romantischen Kritikern gepriesenen
'ieckschen Komödien, das sah jeder; aber die Bedeutung dieses
inzigartigen Kunstwerks ging damals doch nur wenigen auf.
lier genügt nur seine Erwähnung, da nicht die geringsten
eziehungen zu der Romantik vorhanden sind und es viel-
ıehr als ihr diametraler Gegensatz wirkt, als ein erster Gipfel
ealistischer Kunst in deutscher Sprache. Als solchen hat
ın wohl auch der Dichter selbst empfunden; denn die Ein-
chränkung, die er in dem oben zitierten Brief an Fouqué

---

[1]) Vgl. z. B. A. W. Schlegels Gedicht „Der Bund der Kirche mit den
Künsten."

[2]) Auf den Gedanken selbst ging er wahrscheinlich nur deshalb ein,
reil ihm Müller die Möglichkeit zeigte, damit das Lessingische Problem von
en „Grenzen der Malerei und Poesie" anschaulich zu machen, s. A. IV, 240,
ı S. 15.

(Zoll. CXXX) macht, bezieht sich nur auf den Vorwurf, nicht auf die innere Form des Stückes, in der eben der eigentliche Kunstcharakter und Kunstwert einer Dichtung liegt; und in dieser innern Form auch des zerbrochenen Kruges offenbart sich eben doch die „Eigentümlichkeit seines Geistes in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit“, und insofern darf es recht wohl als „die Tinte seines Wesens gelten“.

Bei dem Amphitryon ist dieser Protest gegen die Romantik schon schwerer herauszuhören und nur durch eine vergleichende Analyse des Stückes wirklich zu fassen. Hierzu verweise ich auf meinen Aufsatz in der Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. XVI, 61 ff. Man hat lange geglaubt, daß hier die romantische Vermischungswut ihren höchsten Triumph gefeiert habe und christliche Heilswahrheiten in griechischer Hülle symbolisiert worden wären. Ich habe in dem genannten Aufsatz versucht, die Haltlosigkeit solcher Behauptungen aufzudecken und die wahre Absicht des Dichters zu finden. Ich bin heute noch fester überzeugt, daß Kleist von A. W. Schlegels Ion den Anstoß zu seinem Drama bekommen hat. Dort war das Euripideische Stück wohl technisch verbessert, aber das Modern-Sentimentale, das schon in der Vorlage reichlich vorhanden war, noch verstärkt, und der Rest antiken Geistes vollends hinausgetrieben worden, mit dem „die affektierte Griechheit des äußern Gewandes“, wie Kleist nach dem oben zitierten Brief Ad. Müllers gesagt haben mag, böse kontrastierte. Die Frage ist hier durch die sentimentale Behandlung wirklich „heikel“ geworden, und die Tat des Gottes erscheint nicht als etwas Mystisch-Heiliges, sondern schlechtweg als Verbrechen, dessen er sich nach der Meinung der Beteiligten schämen muß (S. W. II, 68/69 und 121). Die Gemütsarmut und Gefühlsroheit, mit der das zarte Problem in diesem Stücke behandelt war, mußte Kleist zum Widerspruche reizen. Wenn er aber nicht diesen, sondern einen gleich ihm mißhandelten, verwandten Stoff der Weltliteratur erwählte, so geschah es jedenfalls deshalb, weil dieser an sich unvergleichlich poetischer und dramatischer war. Von den übrigen Beziehungen sehe ich hier ab. Betonen will ich hier nur noch einmal ausdrücklich, daß der Pantheismus im Amphitryon weder von Schelling

Brahm) noch von Novalis (Weißenfels) noch gar von Virgil (B. Schulze) angeregt, also unter romantischem Einfluß willkürlich aufgeflickt ist, sondern vielmehr wesentlich zu dem Griechengott gehört, wie wir ihn aus Pindar, Äschylus und Sophokles kennen, auf deren Standpunkt Kleist durchaus steht. So hat er ein wirklich antikes Stück geschaffen, aber ohne alles Affektieren der Griechheit, d. h. für ein modernes Publikum in oft modernem Ausdruck, und zugleich hat er seinen Zeitgenossen ein Beispiel echter Mystik gegeben, die, frei von jeder allegorischen Ziererei, in den einfachen Urgefühlen der Menschheit liegt. Sie lassen die tiefsten Zusammenhänge von Mensch und Welt ahnen und sind daher poetisch weit wertvoller als alle „allegorische Fülle romantischer Poesie“ mit ihrer „falschen Mystik“, die also der Amphitryon gleichfalls bekämpft.[1])

In noch höherem Grade tut dies Penthesilea. Mit ihr nimmt der Dichter das Guiskardideal wieder auf. Nicht daß er, wie Wukadinowić in geistreicher Analyse zu erweisen sucht (Kleiststudien 85 ff.), Trümmer des verunglückten Baues in das neue Drama retten wollte — denn „nichts deutet darauf hin, daß er wiederum der Fortführung (des Guiskard) mutlos ausgewichen sei, sondern das Gebot der Zeit diktierte statt eines Guiskard die Hermannsschlacht“ (A. I, 162) —,

[1]) Paula Schlodtmann, die in den Grenzboten 1904, II, 269 ff. an der Hand des Amphitryon Kleist und Molière in liebevoller Vertiefung nebeneinander stellt und beiden Dichtern gerecht wird, scheint mir doch zu irren, wenn sie glaubt, daß Kleist einen „Lieblingsgedanken der Zeit: die von dem Romantiker Novalis (Christus und Sophie) und Schleiermacher (Reden über die Religion) gelehrte Einheit von Religion und Liebe“ im Amphitryon habe gestalten wollen. Sie stützt sich allein auf das Gefühl Alkmenes, die dem Gott, zu dem sie betet, ihres Gatten Züge leiht und dann in Gefühlsverwirrung fortwährend Gott und Gatten verwechselt. P. Schl. wird sich wohl selbst von ihrem Irrtum überzeugen, wenn sie auch Jupiters Entgegnung auf Alkmenes naives Geständnis (1458/9) berücksichtigt. Macht es ihr dieser nicht direkt als Abgötterei zum Vorwurf, daß sie ihn nicht rein denkt, also Liebe und Religion romantisch vermischt (1464 ff.)? Ich meine, Kleist war noch von Wünschs Zeiten her (s. o.) des Glaubens, daß eine Frau nicht rein, sondern nur in Bildern denken, d. h. anschaulich fühlen könne: Alkmene bekommt auf diese Weise so einen rührend kindlichen Zug (vgl. 1471/3). Daß ich damit alle übrigen Folgerungen von P. Schl. ablehne, ist selbstverständlich.

sondern er gestaltete[1]) dies Werk nach denselben Prinzipien die er für den Guiskard gefunden hatte, und suchte so seinem Ideal wenigstens schrittweis näherzukommen, seinem Ideal der Verschmelzung Sophokleischer und Shakespearischer Kunst Denn das war Kleists Ideal trotz Wukadinowićs Widerspruch (a. a. O. 104 ff.). Daß die äußere Form im Guiskard antik oder meinetwegen auch antikisierend ist, gibt Wukadinović ja selbst zu (S. 107). Auf seine Frage aber: „Was ist nun am Guiskard Shakespearisch?" antworte ich: die Charakteristik. Denn diese ist im ganzen individuell wie immer bei Shakespeare, während bei Sophokles, der für Kleist der griechische Tragiker ist, das Typische vorherrscht: er schuf idealisierte Menschen. Und das ist es ja gerade, was Kleist verbinden will: antike Technik und trotzdem wirkliche, individuelle Menschen (s. o.). Zugleich erstrebt er die unabwendbare Wucht der Katastrophe, wie wir sie bei Sophokles (in Kleists Musterdrama „König Ödipus") bewundern.

Der äußeren Form nach ist also Penthesilea, wie der zerbrochene Krug und Guiskard, ein antikes Stück. Wukadinović knüpft daran einen Tadel: „Kleist gräzisiert", sagt er, „d. h. er eignet sich die äußerlichen und sinnenfälligen Kunstmittel des antiken Dramas an (fortlaufende Szenenfolge ohne Aktschluß und Einheit von Zeit und Ort), aber er denkt, fühlt und handelt nicht wie ein Grieche, selbst dort, wo er die griechische Heroenwelt zum Mittelpunkt seines Stückes macht" (S. 109). „Er war eben keine antike Natur. Der Geist der Antike war ihm und seiner Kunst fremd, ja er empfand sie vielleicht zuweilen als etwas Fremdartiges, Unorganisches... Wie Goethe die Antike voll in sich aufzunehmen und geklärt wiederzugeben, vermochte er nicht. Was von antikem Wesen und Geist durch das Medium seiner starken Individualität hindurchging, war nicht mehr die Antike. Das ist an seiner

[1]) Vgl. den Einladungsbrief zur Mitarbeiterschaft am Phöbus an Wieland (Vjschr. f. Lit.-Gesch. II, 312), wo Kleist Guiskard und Penthesilea nebeneinander zum Vergleich stellt. Er konnte also niemals daran denken, das eine Stück auf Kosten des andern zu bereichern. Die Übereinstimmungen sind formaler Natur (Lieblingswendungen, Lieblingsmotive, wie sie sich selbst noch im Prinzen von Homburg wiederfinden).

'enthesilea ganz deutlich zu sehen." — Auf diese Penthesilea eschränkt sich Wukadinowić beim Beweis, den Amphitryon :hnt er ab als „Nachahmung Molières"! Ich halte ihm Adam [üllers Urteil entgegen, daß zu seinem Bedauern Kleists Gemüt allzu antik" sei (an Gentz 6. Juni 1808).

Was an Kleist jeder, der ihn näher kennt, als stark antik mpfindet, ist die Ursprünglichkeit und naive Frische seiner tefühle und die ungeheure Kraft seiner Leidenschaften; die [omerische Kindheitswelt lebt wieder auf: nicht in Kleidern, Vaffen und Gebräuchen, aber in ihrer urzeitlich-unverbildeten [acktheit echter Kindernaturen mit all ihren Fehlern und 'orzügen; und das alles wird gehoben durch die unvergleichlich lastische Sprache. Das ist denn doch etwas mehr als „kritik-)s übernommene Eigenheiten" griechischer Dramentechnik.

Kleist war „gemütsfrei", weder in „antiker noch in der hristlichen Poesie des Mittelalters war er befangen", d. h. er rollte kein Nachahmer, sondern freier Schöpfer sein, der sich ur das Beste, was die vorausgegangenen Geschlechter an Kunstfertigkeit erworben hatten, innerlich aneignete. Darum meidet er vorsätzlich allen antiken Schein" und „zieht Anahronismen herbei, um, wenn auch in allem andern, doch nicht larin verkannt zu werden, daß von keiner Nachahmung, von :einem Affektieren der Griechheit die Rede sei". In der Hinicht war Kleist „zufrieden", wenn man sagte, daß „die ?enthesilea nicht antik sei". Also die „anachronistischen Entgleisungen" Kleists, die er ja bewußt herbeigezogen hat,)eweisen gar nichts gegen sein „antikes Gemüt". Dies tritt n den obengenannten Punkten in Erscheinung.

Hierzu kommen noch die Charaktere in den Stücken, die uf klassischem Boden spielen. Das Antike in den Gestalten les Amphitryon habe ich am angeführten Orte nachzuweisen rersucht. Auch über Penthesilea und Achill, um nur die Hauptgestalten zu nennen, liegt ein Homerischer Hauch, den las Ritterkostüm, das sie tragen sollen, weil es eben, wie mmer bei Kleist, zurücktritt, nicht verwischen kann. Was m Charakter nicht reingriechisch an ihnen ist, verfällt aber nicht dem Modernsentimentalen, sondern tritt hinüber ins Reinmenschliche, das sich mit dem Echtgriechischen noch immer

vertragen hat, wie Goethes Iphigenie beweist. Mit demselben Recht, wie Goethe von Raffael, kann man von Kleist sagen: „Er gräzisiert nirgends; fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche“ (Wuk. 109). Denn nicht die Technik und äußere Gewandung, noch auch einzelne griechische Züge in Sitte und Charaktergestaltung können das tertium comparationis bilden (auch nicht für Raffael), sondern allein die ursprüngliche Kraft und Morgenfrische, die Naturnotwendigkeit, die sich mit unwiderstehlicher Gewalt aufdrängt.

Goethe ist gewiß in den späteren, nach-Iphigenischen „griechischen Werken“ treuer im Kostüm, so daß der Altertumsforscher seine antike Illusion nirgends gestört sieht; aber hier gräzisiert er eben, zum Schaden einer kräftigen, volkstümlichen Kunst; durch solche „intimen“ Reize, die auf wissenschaftliche Anschauung berechnet sind, geht eben das Schönste an aller Kunst, das sie als Schwester der Natur legitimiert, die Ursprünglichkeit, verloren.

Kleist dichtete aber nie für einen intimen Kreis, sondern stets, als echter Dramatiker, für alle. Er suchte die antike Welt nicht um ihrer selbst willen auf, sondern weil er in diesem heroischen Zeitalter die wahren Menschen zu finden glaubte, vgl. die „Betrachtungen über den Weltlauf“, und solche echten, ganzen Menschen, die groß und wahr in Liebe und Haß, warm oder kalt sind, wollte er seinen verbildeten lauen Zeitgenossen als Spiegel vorhalten, damit sie vor ihrem eigenen Bild erschrecken und in sich gehen sollten. Das war ja sein eigentlicher Dichterberuf, eine ethische Revolution herbeizuführen: sein Ideal hieß der wahre Mensch.

Sind wir so über die Wertung der Penthesilea als antik gedachtes Stück einig, so können wir auch den Standpunkt angeben, den es der Romantik gegenüber einnimmt. Man hat das erotische Problem für sie beansprucht und dabei auf die volupté funèbre von Novalis und den Sadismus von Zacharias Werner u. a. verwiesen (s. o. S. 90). Ich glaube, man stellt das Erotische in der Handlung zu sehr in die Mitte. Kleist aber wollte hier doch in erster Linie sein Erlebnis gestalten: die Guiskardkatastrophe, in der der Ehrgeiz eine Hauptrolle spielte. Daß die Liebe in der Penthesilea einen breiteren Raum ein-

mmt, liegt demnach lediglich am Stoff, der sich aber Kleist
ır deshalb empfahl, weil er ihm durch sein Kolorit gestattete,
e Leidenschaft in rücksichtsloser Wildheit, wie sie der Ur-
ensch Kleist eben empfunden hatte, wirken zu lassen. Ur-
rünglich ist es der Ehrgeiz, der Penthesilea sich den herr-
hsten Helden der Griechen erwählen heißt; die Liebe tritt
s störendes Element ein und steigert ihn zur Hybris.
enthesilea ist die Tragödie der Leidenschaft, aber nicht
ünstiger Liebe, sondern maßlosen Ehrgeizes.

Wer glauben kann, Kleist habe es auch nur von fern auf ein
distisches Bacchanal abgesehen, der hat die Harmoniepunkte
s Werkes nicht erkannt. Und gar aus jenen Szenen sa-
stische Neigungen des Dichters herauszuhören, das zeigt den
soluten Tiefstand der Verständnislosigkeit an für Kleists
ine Seele. Es war nur Drang nach absoluter Wahrheit, der
leist so weit gehen ließ: die Gefühlskraft eines Naturkindes
t eben so groß, daß es die Beleidigung seines tiefsten Wesens
ußer sich bringen muß. Penthesilea wird infolge einer Über-
ılle von Empfindungskraft und Vollblütigkeit wahnsinnig;
nzurechnungsfähig vollbringt sie die entsetzliche Tat. Sadismus
ingegen ist eine Folge von psychischer und physischer Schwäche
nd äußert sich bei vollem Bewußtsein. Außerdem sollte man
och nicht tendenziös vergessen, daß Kleist die naturalistisch-
en Stellen des Liebeswahnsinns getilgt hat (A. II, 18): sie
önnen ihm also an und für sich gar nicht wichtig gewesen
in, sondern nur als möglichst naturwahre Äußerung des
Vahnsinns; Kleist will eben immer jede Situation aus-
höpfen, dazu befähigt durch seinen alles aufwühlenden, tief-
hürfenden Blick. Zacharias Werner hingegen, dem es auf
lche Dinge ankam, die Kleist persönlich aufs tiefste verab-
heute, hat gerade die ekelhafte, mystische Sinnlichkeit in
en „Templern auf Cypern“ bei der Umarbeitung verstärkt.

Gegen ihn, meine ich, wendet sich auch Kleist in diesem
Verke. Wie wenig er ihn leiden mochte, hören wir aus
dam Müllers Phöbusurteil heraus (s. u.). In Königsberg, der
Ieimat Werners, hat er wohl seine „Söhne des Tals“ gelesen,
ielleicht auch schon dort das „Kreuz an der Ostsee“, und
on der Aufführung seines „Martin Luther“ in Berlin (Juli 1806)

hatte er höchstwahrscheinlich brieflich (etwa durch Marie von Kleist) genaue Kunde. Werners allegorische Spielerei, die mystische, verworrene Geheimbündelei und die ganze Unpoesie der versifizierten Geschichte (wie sie besonders unangenehm in den Fußnoten und Verweisen auf die Quellen zutage tritt) und besonders der wahllose Mischmasch von allen Stilarten und individuellen Eigenheiten alter und neuer Dichter muß dem Künstler Kleist schon einen heiligen Zorn eingeflößt haben (s. Phöbus).

Die wollüstige Grausamkeit aber und das Unreine, was den Werken von der Persönlichkeit des Dichters so sichtbar anhängt, das Schmierigsüßliche, all dies eigentümlich-Wernersche, das durch die Talsöhne und die Brautnacht (man vergleiche vor allem die Ritter aus Sidon und die Judenszene) hindurchgeht und an allen Ecken und Enden wie verfaultes Holz aufleuchtet, das mußte Kleist geradezu Ekel erregen. Werners halbdunkler, fauliger Stimmungsszenerie stellt Kleist die helle Tageslandschaft mit ihren antik-plastischen Gestalten gegenüber, in denen nicht kranke und schwächliche Gefühle durch unsauberen Kitzel sich gewissermaßen schwelend erhalten, sondern wo sich wuchtige, ungeheuere Leidenschaften urgesunder Menschen in atemlos erbittertem Kampf vor aller Augen ausleben und im letzten, furchtbaren Anprall ersticken. Man braucht sich nur einmal die Mühe zu nehmen und irgend ein Wernersches Stück vor oder nach der Penthesilea zu lesen, und man wird es mit wahrer Erhebung empfinden, wie gesund antik, wie klassisch Kleists Werk gegenüber jenem Wernerschen „Kophtazismus" ist, den Kleist übrigens schon im Amphitryon bekämpft hatte. — Über Penthesileas Todesart, die man auch als romantisch und zwar Fichte-Hardenbergisch anspricht, habe ich oben (S. 88 f.) meine Meinung gesagt; sie ist eine Erfindung des gefühlsgewaltigen Plastikers.

III.

Intimer Verkehr mit den einzelnen Romantikern und Wechselwirkungen.

a) Allgemeines.

Das charakteristische Merkmal für das Dasein, das Kleist bisher als Dichter geführt hat, ist das der Einsamkeit, der Isoliertheit von jeder literarischen Partei. Wenn ihn Fouqué zum Schüler Wielands macht (B. K. 686 u. a. a. St.), so ist das nur als lustiges Kuriosum zu erwähnen, das in seiner Tollheit den besten Beweis für meine Behauptung erbringt. Und dennoch schrieb er aus Fort Joux an seine Freundin Marie v. Kleist mit Recht: „Sie haben mich immer in der Zurückgezogenheit meiner Lebensart für isoliert von der Welt gehalten, und doch ist vielleicht niemand inniger damit verbunden als ich.“ Mag er hier auch an politische Verhältnisse denken, wie der Zusammenhang ergibt, gleichwohl gilt dies Wort auch für die literarische Welt in vollem Maße. Denn wir haben oben gesehen, wie er sich mit den Hauptrichtungen der Zeitliteratur, der klassischen und romantischen, kritisch auseinandersetzt, wie er keiner von ihnen rettungslos anheimfällt, sondern von Anfang an seinen eigenen, durch seine individuellen Anlagen gegebenen Standpunkt einnimmt. So war er wohl vertraut mit allen literarischen Fragen und Strömungen, mit allen ihren buntscheckigen Zirkeln und Koterien und deren Gesellschaftserzeugnissen, sowie mit den Werken der wahrhaft großen Dichter, Übersetzer und Kritiker, und dennoch war er ein Eigener, eine festgeschlossene Persönlichkeit.

Der Anblick eines so selbstsicheren Mannes hat entschieden etwas Imponierendes, und Adam Müller mag nicht wenig enttäuscht gewesen sein, statt eines hilfsbedürftigen Talentes, statt eines schmiegsamen Werkzeuges für seine Ideen ein selbständiges, ganz und gar fertiges Genie zu finden, dem ganz von selbst die Zügel der Regierung in die Hand fielen. die jener sich nur angemaßt hatte. So ist es von vornherein wenig wahrscheinlich, daß Kleist nach seinem Eintritt in die literarische Gemeinde eine umstürzende Änderung in seinen Anschauungen vorgenommen hat, sondern alles weist darauf hin, daß er das Fremde, das ihm jetzt bei persönlicher Berührung mit anderen Künstlern, Dichtern und Denkern naturgemäß begegnen mußte, nur insoweit annahm, als er es seinem organisch erwachsenen Wesen amalgamieren konnte, ohne diesen Organismus zu schädigen. So hat Kleist überall mehr gegeben als empfangen, wie es ja bei einem überragenden Genie selbstverständlich ist, und es wird uns nicht wundernehmen, wenn sein Konto bei den Wechselwirkungen ein starkes Minus aufweist. Sehen wir näher zu.

Kleists Freund Rühle von Lilienstern (Zoll. LII.) hatte ihm in Dresden den Boden geebnet. Er hatte die ihm von Kleist anvertrauten Manuskripte Schillers kunstverständigem Freunde Körner vorgelegt, der den Dichter vielleicht schon 1803 (s. o.) kennen gelernt hatte. Dieser konnte ihm durch seine guten Verbindungen am besten einen Verleger verschaffen. Bei Göschen glückte es ihm nicht, aber bei Arnold in Dresden; und der berühmte Journalist Adam Müller wurde für die Herausgabe dieses Werkes gewonnen und damit zu Kleists begeistertem Verehrer, was gleich in der Vorrede zu dem schönen Werke sich bemerkbar macht. Wahrscheinlich hatte Körner auch bei dem Verkauf der Novelle „Jeronimo und Josephe“ an Cotta seine Hand mit im Spiele. Daß er auch andere Handschriften, wie z. B. den zerbrochenen Krug, schon vor Kleists Ankunft kennen lernte, mag wohl sein. So hatte Rühle zu Kleists Empfang alles gut vorbereitet, und bei seiner Verbindung mit dem Weimarer Hofe versprach er ihm weiter gute Empfehlungen an den König im Reiche der Kunst, an Goethe. Dieser hochherzige Freund und der gefühls-

Tiefe Pfuel[1]) standen Kleists Herzen am nächsten in dem größeren Kreis, in den er jetzt eintrat.

Über seinen Verkehr in dem klassischen Hause Körners und in den Zirkeln, zu denen ihm sein Adel Zutritt verschaffte, kann ich hier hinweggehen, da uns nur die romantischen Beziehungen interessieren, die er jetzt anknüpfte.

So begegnete er damals den Häuptern der romantischen Schule. Aug. Wilh. Schlegel reiste mit Madame de Staël durch Dresden und hat sich auch von Kleist begrüßen lassen, wenn man anders aus dem Beitrag seiner Gönnerin für den Phöbus einen Schluß ziehen kann. Friedrich Schlegel wurde um die Rezension der ersten sechs Stücke des Phöbus gebeten; er scheint nicht nur sie, sondern auch einen Beitrag für das sechste Heft zugesagt, aber sein Versprechen nicht gehalten zu haben (Cotta IV, 330). Wahrscheinlich hat Kleist auch in dem Hause der Schwester des Schlegelschen Brüderpaares verkehrt und kam diesem so näher. Ästhetische Wirkungen auf Kleist kann ich nicht nachweisen (s. o.); aber es scheint mir die Aufnahme der politischen Fragen in das Programm des Phöbus und Kleists Kriegslyrik und politische Prosa mit Friedrich Schlegels Äußerungen in Zusammenhang zu stehen; wenn auch nicht in dem direkter Abhängigkeit, so doch in dem der inneren Verwandtschaft, wie sie die Zeit bei den besten und hellsichtigsten Männern gebar. Friedrich Schlegel war wohl der erste, der ein Herausreißen der Kunst aus rein ästhetischer Luft[2]) und ein Eindringen in das schwerringende Leben der staatlichen und sozialen Gemeinschaft forderte und auch den ersten künstlerischen Ton dafür fand. Immerhin scheint mir diese Priorität des Gedankens

---

[1]) „Sein Gespräch war auch ganz so tief und innig, wie ich es nur einzig auf der Welt an ihm (Pfuel) kennen gelernt habe", Tieck a. a. O. XVII. — S. auch die Beilage.

[2]) Vgl. seine Rezension von Ad. Müllers Vorlesung (K. N. L. S. 143, 419), wo es heißt: „Die ästhetische Träumerei, dieser unmännliche pantheistische Schwindel, diese Formenspielerei müssen aufhören; sie sind der großen Zeit unwürdig und nicht mehr angemessen." Das war Kleists Anschauung vom ersten Augenblick seiner Schöpfertätigkeit an; jede Zeile seiner Werke zeigt „die Kraft und den Ernst der Wahrheit," den Fr. Schlegel fordert, schon lange, ehe dieser zu jener besseren Erkenntnis kam.

für Kleist zufällig, da er mit seiner naturwahren, lebensvoll
Kunst der Erde immer viel näher geblieben war als d
romantischen stimmungsvollen Träumer und nur das Them
zu wechseln brauchte, wie es die Zeit gebot, deren eherne
Schritt schon der Königsberger Einsame vernommen hatte.
Im französisch-österreichischen Kriege 1809 trat er Friedrich
noch näher. In einem Brief aus diesen Monaten bittet Kleist
Fr. Schlegel um Vermittlung beim Grafen Stadion zur Grün-
dung seiner „Germania“ und um Beiträge für die erste Numme
dieses Wochenblattes, „weniger um ihn zu ehren, was er nicht
bedürfe, sondern um sich und sein Institut“ (Zoll. CXX.
Man sieht daraus, wie hoch Kleist den patriotischen Schrift-
steller Friedrich Schlegel schätzte, wie auch der Schluß jenes
Briefes seine „innige Verehrung und Liebe“ betont. Vgl. ferner
A. IV, 179.

Auch der König der romantischen Dichter, Tieck,
würdigte Kleist seiner Bekanntschaft, nachdem er ihn, wie es
scheint, 1803 übersehen hatte (s. o.). Jetzt hielt er sich auf
der Durchreise mehrere Wochen in Dresden auf. Er erzählt
in der Vorrede zu seiner Kleist-Ausgabe (1826) selbst davon:
„Der Herausgeber erwarb seine Bekanntschaft im Sommer 1808
in Dresden. Er hatte damals eben sein Schauspiel „Käthchen
von Heilbronn“ vollendet. Heinrich v. Kleist war von mittlerer
Größe und ziemlich starken Gliedern, er schien ernst und
schweigsam, keine Spur von vordringender Eitelkeit, aber viele
Merkmale eines würdigen Stolzes in seinem Betragen. Er
schien mir mit den Bildern des Torquato Tasso Ähnlichkeit
zu haben, auch hatte er mit diesem die etwas schwere Zunge
gemein“ (a. a. O. XXX).

Dies Urteil erzählt uns mehr, als es auf den ersten Blick
scheint: die beiden großen Männer sind einander nicht sonder-
lich nahe gekommen. Kleist blieb verschlossen, da er zu stolz-
bescheiden war, um sich dem berühmten Manne aufzudrängen.
Auch war er sich der Kluft bewußt, die zwischen ihrer
Poesie und ihren Kunstanschauungen gähnte: Tieck war ja
nur Dichter; Kleist aber war auch Künstler und zwar einer
der größten unseres Volkes. Daher ist es zu beklagen, daß
die erste Gesamtausgabe seiner Werke von einem Manne be-

orgt wurde, der seinem Schützling so wenig verwandt, so gar icht kongenial war. Unter diesem Gesichtspunkt wird man Tiecks Verdienst besser zu würdigen wissen. Nur einmal gab Kleist seiner Autorität nach, indem er, wie Bülow 56 beichtet, auf eine Äußerung Tiecks hin stillschweigend eine vundervoll poetische Szene in seinem Käthchen tilgte. Dieser erklärte es aber später selbst für ein bedauerliches Mißverständnis, und Kleist hat es noch in seiner letzten Lebenszeit bitter beklagt, s. Tieck a. a. O. XXIV. Zum Phöbus hat Tieck keinen Beitrag geliefert, s. A. IV, 259, und von irgend einem nennenswerten Einfluß Tiecks auf den Dichter Kleist kann keine Rede sein.

Auch als Menschen sind sie sich nicht näher gekommen. Die Familienähnlichkeit Kleists mit Tasso, die Tieck aus den Gesichtszügen herausgefunden haben will, mutet einen doch wie ein Verlegenheitsausdruck an: das Bild des Dichters war seinem Gedächtnis wohl stark verblaßt, und sein unglückliches Ende suggerierte ihm nun ein falsches Phantasiebild ein. Und wie rat- und kritiklos Tieck bei der Herausgabe der Werke den biographischen Notizen, die ihm reichlich zuflossen, gegenüberstand, das hat jeder empfunden, der seine Ergebnisse mit denen unserer Tage verglichen hat. Was hätte er damals alles noch feststellen können, wenn er einen halbwegs richtigen Standpunkt gefunden hätte! Auch bleibt es mir unfaßlich, wie er für den handschriftlich vorhandenen Roman, selbst wenn er ihn wegen politischer Anspielungen noch nicht hätte drucken können, keine Vorsorge getroffen hat, damit er für bessere Zeiten aufbewahrt bliebe. Solche Unterlassungssünden zeigen doch genugsam, daß er von Kleists Bedeutung keine rechte Vorstellung hatte.

So sind die persönlichen Beziehungen Kleists zu den Hauptvertretern der älteren Romantik[1]) ziemlich oberflächlich und, soviel man sehen kann, für unseren Dichter ohne tiefere

[1]) Kleists „Katechismus der Deutschen“ darf man wohl nicht mit Minor (Anz. f. dt. A. XI, 202) in die Tradition von Schleiermachers „Katechismus für edle Frauen“ einreihen, da er nicht wie dieser die Form des Lutherschen Katechismus vor Augen hat; besser würde man Kleists Katechismus eine Katechese nennen.

Wirkung auf sein poetisches Schaffen geblieben. Sehen wir zu, wie es bei seinen Altersgenossen war, wie sich seine Generation zu ihm und er sich zu ihr verhielt.

Über G. H. Schubert, einen der liebenswürdigsten romantischen Naturforscher, sprechen wir unten im Zusammenhang mit Kleists Stellung zur romantischen Naturwissenschaft. Für jetzt nur soviel, daß Kleist an seinen Vorlesungen über die Nachtseiten der Natur mit leidenschaftlichem Interesse teilnahm und Schubert in seinem „Bergmann von Falun" einen epochemachenden Beitrag zum Phöbus lieferte. Auch als Menschen hielten sie einander hoch.

Von den romantischen Malern lernte er in Dresden in erster Linie Hartmann kennen und schätzen. Wie Kleist, allerdings auf Adam Müllers Betreiben, sein allegorisch-christliches Gemälde: „Die drei Marien am Grabe" durch ein plastisches Gedicht charakteristisch erläuterte, so wollte Hartmann künftig romantische Dramen Kleists, die jährlich in einem von Cotta verlegten Taschenbuch erscheinen sollten, in seiner Weise illustrieren. Es ist nichts daraus geworden, doch hat er einen kunstkritischen Aufsatz für den Phöbus geliefert, B. K. 252. — Friedrichs schwermütige, originelle Kunst war Kleist wohl lieber: eines seiner Bilder hat er ja in den Abendblättern verständnisvoll gewürdigt, wobei er sich beinahe mit Brentano überworfen hätte, B. K. 262 ff., s. u. Daß Kleist auch Kügelgens Kunst und die der anderen Dresdener Maler zu schätzen wußte, zeigt auch Steig an der angeführten Stelle.

All diese genannten Männer treten aber doch weit in den Hintergrund vor Adam Müller, dem schon erwähnten Herausgeber des Amphitryon und Mitredakteur des aus seiner Freundschaft mit Kleist aufgehenden Phöbus, der der Welt in Wissenschaft und Kunst, in Lebensanschauung und Lebenserfassung ein neues Licht bringen sollte. Diesem Mann und dieser Zeitschrift müssen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit schenken.

Das Beste, was bisher über das Verhältnis der beiden Phöbus-Redakteure gesagt ist, verdanken wir Wilbrandt (H. v. Kleist 280 ff.), auf den ich nachdrücklich verweise. Adam Müller hatte durch Vereinigung von klassischer und roman-

ischer Ästhetik eine mittlere Linie zu schaffen gesucht, auf ler sich alle Kunstschaffenden und Kunstgenießenden vereinigen ollten. Er war nicht wenig stolz auf diese Vermittlungs-.sthetik und die Originalität seiner Ideen, so daß ihn Fr. Schlegel nit Recht ein wenig demütigte und ihm sagte, daß er nur von einen Gnaden existierte (K. N. L. 143). Denn im Grunde ;enommen, stand er doch den romantischen Doktrinen um vieles ıäher als denen der Klassiker; die mittelalterlich-allegorische ?oesie entsprach z. B. seinem Geschmack mehr als die antik ›lastische. Bezeichnend hierfür sind seine Kleist-Briefe an Gentz, von denen auch Wilbrandt ausgeht, und die ich zum Teil in meiner Amphitryonarbeit (Zschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. XVI) ebenfalls herangezogen habe, so daß ich mir ein besonderes Zitat sparen kann. Aus ihnen ersehen wir, daß er sehr bald mit Kleist in Konflikt kam. Er hatte, einem Augenblickseinfall nachgebend, Kleists Amphitryon christlich-mystisch interpretiert und erwartete nun einen Mann, der für romantische Ideen begeistert sei wie er, und hoffte, ihm leicht das Widerromantische, daß er gewiß in Kleists Poesie erkannt haben wird, abzugewöhnen und ihn vollends zu seiner eigenen Philosophie hinüberzuziehen. Doch darin sah er sich gründlich getäuscht.

Kleist konnte es nicht schwer fallen, von seinen in harten Kämpfen und in einer gewaltigen Praxis erworbenen und unerschütterlich feststehenden Grundsätzen aus den nur zu windigen Vermittlungsphilosophen, dem der Boden fortwährend unter den Füßen schwankte, beiseite zu stoßen. Aber zu Falle bringen konnte er den vielgewandten, elastischen Mann doch nicht, denn er drehte und wendete sich nach allen Seiten und fand immer wieder ein Einfallspförtchen. Schließlich hatte er den Gegner, ehe er es sich versah, aus seiner Position gedrängt, indem er proteusartig seine Gestalt annahm, so daß nichts übrig blieb, als völlige Einigkeit in ihren Hauptanschauungen zu proklamieren. Zugleich faßte man den Entschluß, dies ihr gemeinsames Evangelium gemeinsam — ein jeder in seiner Sprache — aller Welt zu verkündigen in einem neuen Organ.

So stelle ich mir das Zustandekommen dieses seltsamen Bündnisses vor. Es bedarf noch einer besonderen Untersuchung,

diesen Frontwechsel Ad. Müllers in seinen Phasen zu verfolgen und bis ins einzelne die fortschreitende Aufnahme Kleistischer Anschauungen in seinen Ideenkomplex festzustellen, die dann ihrerseits den ganzen Teig durchsäuerten und zu einer neuen Einheit umgestalteten, soweit bei Müllers Kompromißhäschern von einer Einheit überhaupt gesprochen werden kann.

„Mein Gemüt," so sagt Müller in seiner verschwommenen andeutenden Weise zu Gentz, „ist großen und auch den künftigen viel größeren Arbeiten Kleists gewachsen, aber sagen kann ich es nicht. An Mut der Gedanken, an Umsicht des Geistes weiche ich nicht, aber an Mut der Stimme und der Worte, an Resignation des Lebens und bildender Kraft erkenne ich ihn für meinen Meister". Und Kleist war dankbar und froh über diese bedingungslose Anerkennung aus dem Munde eines berühmten Ästhetikers; durfte er doch hoffen, mit seiner Hilfe seine künstlerischen Ideen durchzusetzen. Aus Dankbarkeit machte er für ihn in der Ehescheidung der Frau von Haza, die Müller heiraten wollte, eine Reise nach Posen. Auch wandte er sich, um Müller eine Freude zu machen, mittelalterlichen Stoffen zu, die er aber doch in seiner antik-plastischen Weise behandelte. Von Müllers politischen Anschauungen ließ sich Kleist, wie wir sehen werden, freilich mehr berücken, als seinen Interessen entsprach. Doch in der Kunst blieb er der Meister, neben den Ad. Müller nur Goethe stellte, um mit ihren Werken seine Kunsttheorien in Einklang zu setzen, was seinem Geschmack alle Ehre macht. „Meine Kunstansichten müssen und sollen allen Dichtern meiner Zeit, Goethe und Kleist ausgenommen, allzu realisch erscheinen: wäre es anders, so hätte ich Unrecht", so heißt es in einem Briefe an Gentz.

Darauf baute sich der „Phöbus" auf, das Organ, das nun der Dichter und der Ästhetiker zusammen herausgaben. Schon die Anzeige (A. IV, 124, Z. 15 ff.) und die Ankündigung (A. IV, 122 ff.) atmen Kleistischen Abscheu vor allem Schul- und Systemzwang. Nicht ein Parteiorgan wie das „Athenäum", nicht ein ruhiger Hafen für alle Anhänger klassischer Kunst wie die „Horen", sondern ein Tummelplatz aller Originalgenies, eine Arena der tüchtigsten Einzelkämpfer sollte diese Zeit-

ırift werden. Es ist ganz verfehlt, sie ohne weiteres in die
nantischen Zeitschriften einzureihen: ihre Idee war diesen
ganen diametral entgegengesetzt; und auch die wirkliche
scheinung zeigt ein eigenes Gesicht, in dem sich nur wenige
mantische Züge finden und einen fremd anmuten. Daß die
mantiker zu Worte kamen und kommen mußten, forderte
das Programm. Aber leider erschienen nicht die Helden
r Schule, die Tieck und Schlegel, zum fröhlichen Turnier
it dem jungen Ritter Kleist, und Novalis' Gelegenheitsgedicht
nnte ja auch nicht ernstlich in die Schranken treten, es
hien vielmehr nur aus Pietät geduldet zu sein. Von den
ingeren sind die bestveranlagten Dichter, Arnim und Brenno,
auch ausgeblieben, weil sie zurzeit ein eigenes Unterhmen
(die Einsiedlerzeitung) versorgen mußten. So können
ir von den romantischen Dichtern nur den Dänen Oehlenhläger
und Fouqué mit geringen Beiträgen nennen, und den
rafen Loeben, der sich in Kleists Gesellschaft fast wie eine
ersiflage auf die Romantik ausnimmt.

Beherrscher des Kampfplatzes bleiben also Kleist, Müller
nd als Dritter im Bunde der kräftige K. Fr. G. Wetzel.
aß Kleists Poesie nicht für die Romantik in Anspruch geommen
werden kann, werden wir unten noch sehen. Ad. Müller
ersuchte ja zwar Kleists Schroffheiten zu mildern und nach
llen Seiten hin freundlich zu vermitteln, im ganzen erscheint
r aber doch als Schildträger des gewaltig voranschreitenden
leist und Wetzel als der wackere Patroklus des überlegenen
chill. Über diesen tüchtigen Mann werden wir eine besondere
rbeit von meiner verehrten Freundin K. A. Toepffer (Weimar)
rhalten, so daß ich mir genauere Angaben schenken kann.

Darum wenden wir uns gleich zu Adam Müller. Seine
nkündigung des Phöbus, die er gemeinschaftlich mit Kleist
erfaßt hat, liest sich wie eine Herausforderung an die Ronantik.
Nicht nur, daß einseitige Schulinteressen, wie in der Aneige,
zurückgewiesen werden und „die edelsten und bedeuendsten
Künstler und Kunstfreunde für eine allgemeinere
der Komparativ sagt dem Kenner der Zeitverhältnisse genug)
Verbindung" gewonnen werden sollen — auch die weiche und
ur zu oft oberflächliche Dämmerungspoesie, alles Schwache,

Unklare und Untiefe wird zurückgewiesen, das nur zu sehr i
der romantischen Schule gepflegt worden war und zum T
noch wurde. „Kraft, Klarheit und Tiefe, die alten anerkannt
Vorzüge der Deutschen“, aber auch echte in sich selbst u
in den Objekten fest begründete „Originalität“ soll all
Phöbusbeiträgen gemeinsam sein und so eine wohltätige A
wechslung herbeiführen. Der Phöbus soll den Wettlauf d
Besten nach dem Ideal der Schönheit auf den verschiedenst
Wegen der staunenden Welt veranschaulichen, so war es, na
der Meinung der Herausgeber, „dem Charakter unserer Nati
angemessener, als die Künstler und Kunstkritiker der Zeit i
einförmiger Symmetrie und im ruhigen Besitz um irgend ein
Gipfel noch so herrlicher Schönheit (etwa Goethe oder Tiec
zu versammeln“. Kein „Unbewaffneter“, kein „Leichtbewa
neter“ sollte neben den Gutbewaffneten auf dem Kampfpla
geduldet werden. Und sicher wollten sie nicht nur in d
bildenden Kunst, von der sie es ausdrücklich angeben, sonde
überall gegen den „spielenden und flachen Zeitgeist mit Streng
und Ernst“ vorgehen: trifft das nicht auch die ganze roma
tische Spielerei?

Kleistische Anschauungen vernehmen wir auch aus de
andern Müllerschen Arbeiten, die im Phöbus erschienen. S
spricht er in seinem Aufsatz über „Die Bedeutung des Tanze
eine Erfahrung aus, die er wohl an Kleist gemacht hatt
„Der praktische Künstler sträubt sich gewöhnlich gegen de
Anschein von Willkür in den Gesetzen einer abstrakten Theori
und dünkt sich mündig genug, einer solchen Leitung (vo
Philosophie und Geschichte) nicht zu bedürfen. Wirksame
ist es vielleicht, ihn an das Blütenalter der Kunst zu erinnern
wo sie selbständig und rein als ein freies Produkt der schönen
menschlichen Natur erschien.“ — Wir wissen ferner aus der
schon öfters genannten Brief an Gentz v. 6. Febr. 1808 (s. Z
f. vgl. Lit.-Gesch., N. F. XVI, 65), daß Müller versucht hatte
„seinen“ Dichter für die allegorische Unbestimmtheit und ge
heimnisvoll andeutende Kunst des Mittelalters zu begeistern
und zur Nachahmung derselben zu veranlassen. Hier haben
wir in demselben Aufsatz über den Tanz Kleists Antwort
„Je größer die Bestimmtheit ohne Spur eines äußeren Zwanges

›sto vollständiger erscheint die Freiheit. Das Unbestimmte der Erscheinung deutet auf Unvermögen in der bestimmenden raft“ (S. 34).

Derselbe Aufsatz gibt uns noch ein bemerkenswertes ›ugnis für Kleists überlegenen Einfluß auf Müller. Wir issen, mit wie geteilten Gefühlen man die Werke des Dich-›rs aufnahm, die fast alle das erotische Problem berührten ıd zwar mit einer naiven Sicherheit und Offenheit, die ver-lüffend wirkte. Als echt naives Genie war Kleist selbst ›chamhaft, weil die Natur das immer ist“, aber nicht „dezent, eil nur die Verderbnis dezent ist“, wie Schiller schön aus-ihrt in seiner „Naiven und sentimentalischen Dichtung“. ber Kleists Zeitgenossen waren dezent, und heute ist es icht viel anders. Daher die übergroße Zahl absurder Urteile nd Folgerungen aus Kleists Werken auf seinen Charakter nd sein Leben. Jedenfalls ist es mir sehr wahrscheinlich, aß Ad. Müller ursprünglich auch zu den Dezenten gehört nd Kleist Vorstellungen darüber gemacht hat; doch auch ier mußte er sich vor dem Genie beugen, so daß er gewisser-ıaßen Kleists künstlerisch-ethisches Glaubensbekenntnis zu em seinen machte und sein kritisches Verfahren darnach ›stsetzte. Hören wir: „Die echte Kritik ist bis zur Ängst-ichkeit schonend gegen den Geist der Kunst, aber streng gegen lles, was diesen Geist entstellt. Sie duldet nicht, daß ein ymbol für die Schönheit zur Üppigkeit entweiht werde; aber er Sinnlichkeit soll nicht durch den Verstand, sondern durch ie Phantasie entgegengewirkt werden, die den vorhandenen rieb nicht unterdrückt, sondern veredelt. Und wehe dem eitalter, das an der Veredlung dieses Triebes verzweifelt!“ ing nicht Kleists ganzes Künstlertum auf solche Veredlung es Triebes hinaus, indem er ihn ganz und gar beseelte?

In dem „Fragment über die dramatische Poesie und Kunst“ behandelt Müller zuerst den Unterschied der „mono-ogischen, dialogischen und dramatischen Naturen“. Auf ihn ist er vohl auch erst durch den Verkehr mit Kleist gekommen, da dieser lie beiden ersten Arten, die Welt zu betrachten, als ihm remdartig zurückwies und im eigenen wissenschaftlichen und künstlerischen Verfahren und im Verkehr mit andern die

dritte, höhere anwandte. In dieser Zeit gab es ja sonst monologische Geister, Propheten der Wahrheit, ich brauche nur Fichte zu nennen, den Kleist wohl gerade deshalb nicht leiden mochte. Das entgegengesetzte Prinzip des dialogischen Verfahrens vertreten die meisten Romantiker, und Kleist war nun einer von denen, die einen Mittelweg suchten und meist auch fanden. So war Ad. Müllers Philosophie von Gegensatz und Vermittlung um ein anschauliches Beispiel reicher.

Man vergleiche selbst: Die monologischen Naturen „sprechen und lehren, ohne selbst wieder zu hören, oder ohne eigentlich eines Hörers zu bedürfen, die ganze Welt wird von ihnen abgehandelt, ohne je behandelt zu werden. . . . Um ihre Stirn spielt vergebens in tausend Farben die Poesie und alle Lebenslust; sie wissen von nichts als von weiß und schwarz, und nur so etwa ihre Eitelkeit schmeichelnd ergriffen wird, meldet sich einiges Gehör bei ihnen; der schmeichelnde Widersprecher wird als Kuriosität, als zu den sonderbaren Spielarten der Natur gehörig, abgefertigt, und der Faden der Behauptung wieder angeknüpft ohne Ende."

Die dialogischen Naturen sind „ein leichtblütiges, lockeres Geschlecht; ohne ferneren Wunsch, die Welt weiter zu fördern, übt es sich, der Torheit und der Weisheit gleich faßlich und mundrecht zu sprechen. Diesen vielfragenden, wißbegierigen Wesen ist jeder andere in seiner Art, wie sie sich auszudrücken pflegen, der wahre und rechte, wie sie denn auch den Triumph ihrer Umgänglichkeit und Beweglichkeit darin setzen, sich in die Welt zu schicken und die Menschen zu nehmen, wie sie sind. Das Allzuernste, Allzubestimmte, besonders die recht charakteristischen Exemplare der ersten Gattung mit ihren Behauptungen und Abhandlungen widerstehen ihnen, und sie haben eine Virtuosität darin, jene in sich selbst zu verwickeln oder sie inmitten des Vortrags im Stich zu lassen. In sich etwas zu entwickeln, sich durch die Einsamkeit zu erheben und auszuweiten für umfassende Geschäfte oder lang nachklingende Werke, ist ihre Sache nicht; was der Augenblick erwirbt, muß der Augenblick verzehren; wie der Gedanke sich meldet, muß er gesagt werden und ergreifen. Daher ihre Geselligkeit, ihre Unschädlichkeit, ihre

.erliche Unruhe, ihre Flüchtigkeit, ihre Entzündbarkeit; daher ie Gemeinsprüche meistenteils von ihrer Seite herklingen: lles in der Welt ist relativ, jede Sache hat zwei Seiten, es ommt auf den Standpunkt an, aus dem man die Dinge be- :achtet.“ (Wie gut paßt doch so mancher von diesen Zügen uf Ad. Müller selbst, die Brentanos und andere Romantiker, 'iewohl natürlich in der Wirklichkeit die Scheidung nicht › reinlich aufgeht, vgl. Ric. Huch, A. u. V. d. R., 173 ff.) Über diesen beiden Gattungen oder in ihrer Mitte, wenn wir 'ollen, erhebt sich eine dritte, seltene und unvergleichliche; möge ie einstweilen die dramatische heißen. Gleich weit entfernt on der Versteinerung der monologischen und von der Zer- chmolzenheit der dialogischen Naturen, dennoch fester als tein, flüssiger und beweglicher als Wasser; der Einsamkeit er ersteren und der Vielsamkeit der letzteren auf gleiche Veise abgeneigt und dennoch allein, eigentümlich zugleich nd durch das ganze Reich des Lebendigen verbreitet, all- ;egenwärtig möchte ich sagen, wenn ich an Shakespeare ge- lenke — so stehen und wandeln sie weder bloß außer aller Zeit und abstrahieren von aller Zeit, wie jene Prediger in der Wüste, noch bloß in ihrer Zeit, wie die in der zweiten Gattung beschriebenen faulen und tonreichen, federleichten, ;esprächigen Seelen. . . . Ihr (der dramatischen Naturen) Gespräch,[1]) oder soll ich es Rede nennen, denn es ist beides, verweilt weder bloß noch bewegt es sich bloß; es ist lehr- 'eich und nachgiebig, tief und leicht, ernst und spielend zugleich,[2]) und wenn die monologischen Naturen zurück- ichrecken, die dialogischen hingegen verführen, so zwingen und reizen die dramatischen dahin, wohin man gern folgt und vo man auch ewig bleiben kann.“

Ich gebe gern zu, daß auch die Romantiker nach diesem Ideal strebten, dennoch, wie weit blieben sie dahinter zurück, und zwar neigten sie meist nach der leichten Seite; statt der spielenden Geistesfreiheit, die schon Schiller so beredt fordert,

---

[1]) Ein bekannter Kleistischer Begriff, vgl. B. K. 253/4 und A. IV, 180.

[2]) Man vergleiche daraufhin Kleists theoretische Abhandlungen wie etwa die über das Marionettentheater, und man wird nicht zweifeln, daß Ad. Müller ihn hier im Auge hat.

8 *

herrscht bei ihnen meist Frivolität oder eine oberflächliche Spielerei; während sich bei Kleist, der natürlich auch nicht immer und überall das Ideal der dramatischen Persönlichkeit und Kunstbehandlung erreicht, der Schwerpunkt dann stets dem starren Ernste zuneigt. Die Romantiker waren dialogische Naturen, von denen einzelne in ihren besten Stunden dem dramatischen Ideal nahe kamen; Kleist war durchaus eine dramatische Natur, die manchmal in die Monologie zurücksank, aus der sie herausgewachsen war zur edelsten dramatischen Idealität.

Im sechsten Beitrag des ersten Phöbusheftes, der anonym ist und sich betitelt „Popularität und Mystizismus", findet sich ein gleicher Protest gegen die „falsche Mystik" der Zeit wie in jenem bekannten Kleist-Brief Müllers an Gentz, so daß er sehr wohl von ihm sein könnte, jedenfalls aber von Kleist inspiriert ist; doch will ich hier nichts über die Verfasserschaft ausmachen. Ich zitiere die Stelle nur zum Beweis, daß die Phöbusfreunde mit einer Schule wie der romantischen blutwenig zu tun haben. Es ist gewiß in der Hauptsache ebenso eine scharfe Kritik Z. Werners, wie im 7. Stück, S. 7, wo ihm von Ad. Müller vorgeworfen wird, daß seine Kunst Mosaikarbeit ist, daß er „Goethen, Schillern, Shakespeare, den Griechen, Tieck und A. W. Schlegeln einzelne Gesichter nachschneidet", und wo sein „protestantisch-katholisches Spektakelstück: Die Weihe der Kraft," jedenfalls zur größten Befriedigung Kleists, streng durchgenommen wird. An der ersten Stelle heißt es also: „Nur dem vorsätzlichen Mystiker kommt mitunter der Vorsatz der Popularität; nur dem Hochmütigen kann die Absicht kommen, sich herabzulassen. Falsche Mystik und falsche Popularität sind korrespondierende, einander bedingende Gebrechen derselben Zeit und derselben Personen. Nur dem, der gewöhnlich die Tür seines Hauses verschließt, kann es zuweilen beifallen, sie nun auch wieder allem Pöbel zu öffnen. — Gedenken wir des unsterblichen Wortes: „Des wahren Geheimnisses Eingeweihter ist jeder, der es versteht," und so übersetzen wir es den falschen Mystikern unserer Zeit: Es gibt keine Entweihung des Wahren und Schönen, also ist auch die Einweihung nicht vonnöten."

Noch deutlicher wird dieser beherrschende Einfluß Kleists auf die Kunstanschauungen der Phöbusfreunde und besonders Müllers aus folgender Beobachtung. Der Dichter hatte aus Fort Joux an seine Freundin Marie geschrieben: „Die Erfindung ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinne dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt durch diese Wahrnehmung erregt, ist das Kunstwerk“ (Tieck a. a. O. XVII). Kleist meint also, nicht das vollendete, sondern das vom Künstler geschaute Kunstwerk ist das wirkliche, wie er schon früher an Rühle geschrieben hatte (Bül. 242): „Die Wahrheit ist, daß ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste.“ Der Künstler kann also das Gemüt der anderen Menschen nur anregen, seine bestimmte Idee aus dem Dargestellten herauszufühlen und nachzuschauen und sich so von dem Leben der Schönheit erst zu überzeugen. Derselbe Gedanke liegt zwei Phöbusepigrammen Kleists zugrunde:

I, 3. Forderung:

Gläubt ihr, so bin ich euch, was ihr nur wollt, recht nach der Lust Gottes,
Schrecklich und lustig und weich; Zweiflern versink ich zu nichts.

I, 24. Unterscheidung:

Schauet dort jene! Die will ihre Schönheit in dem, was ich dichte,
Finden, hier diese, die legt ihre, o Jubel, hinein!

Adam Müller hat nun diese Kunstansicht Kleists in seiner Vorlesung „Über das Schöne“ (2. Stück) entwickelt. Wir lesen da (S. 34 ff.): „Entweder siehst du in ihr (der Schönheit) nichts weiter als eben wieder ein Stück Welt, wie es dir von jedem Tage deines Lebens schon zugeschnitten wird, und was hast du denn davon? oder du siehst wirklich eine Welt für sich, die eigentümliche Bewegung des Kunstwerks teilt sich deiner Seele mit, und so wirst du mir erwidern: „Dort im Kunstwerk, mein Freund, ist sie nicht allein! Sie ist ebenso gut auch in meinem des Betrachters Gemüte.“ — (S. 41): „Die Schönheit wohnt weder allein in dem schönen Gegenstande, der unser Wohlgefallen erweckt, noch wohnt sie allein in der Brust des Betrachters, dessen, der das Wohlgefallen empfindet, und der nicht etwa den Gegenstand erst zum schönen macht,

sondern ihn bloß mit schönem Gefühl begleitet, aber mit seiner Begleitung ganz unentbehrlich ist."

Müller hat seinen Freund im Auge, wenn er gewissermaßen Penthesilea und andere seiner Werke verteidigend fortfährt: „Wer nun den Geist der Schönheit, ohne alle falsche Rücksicht auf gewisse Äußerlichkeiten der Erscheinung, wieder erobert, wer jenes Wohlgefallen am anscheinend Häßlichen ergründet, der gewinnt zugleich die göttliche Macht, die dunkelsten Erscheinungen, welche sein Leben an ihm vorüberführen mag, so zu berühren, daß sie ihm ihre Sonnenseite zukehren müssen: er bezaubert die Welt, weil sie ihn wieder bezaubern kann."

Weiter unterscheidet Müller „die gesellige Schönheit der klassischen Kunstwerke" und die „individuelle, verborgene Schönheit des Lebens", die ja Kleist in seinen Werken darstellte; „um diese zu empfinden, muß der betrachtende Mensch selbst die Sonne werden und jene wie Planeten, die von ihm ihr Licht empfangen, um sich versammeln".

Ähnlich steht es meiner Meinung nach mit der „Kunstkritik" im sechsten Stück des Phöbus. Man vergleiche dazu die feinsinnigen Bemerkungen Steigs (B. K. 233 ff.), der auf Grund einzelner Äußerungen und mit Berufung auf sein „Gefühl dem Ganzen gegenüber" manches für Kleist in Anspruch nimmt. Gegen diese Autorität fällt es mir schwer, eine Einwendung zu machen; aber meines Erachtens sind in diesem Aufsatze der Kleistischen Ausdrücke und Anschauungen nicht mehr als in den schon angeführten, und es wird also dieser Aufsatz auch nur von Müller geschrieben sein nach vorheriger Besprechung mit Kleist. Müller war ein starkes Formtalent, dem es nicht schwer fiel, sich die Ausdrucksweise eines andern anzueignen, zumal wenn es sich nur um einen treffenden Begriff, wie „Gespräch", oder ein frisches Bild wie von Rosenduft und Liebschaften handelt. So zeigt auch diese „Kunstkritik" wieder Kleists führende Stellung im Phöbus.

Außer den von Steig a. a. O. zitierten Stellen gebe ich noch einige wieder: „Die Strahlen, welche Werke, vornehmlich deutscher Art, auf uns werfen, werden wir auf unsere eigene Art verzehren und reflektieren." Das ist wohl ein Erfahrungs-

atz von Kleist; denn alle sogenannten Entlehnungen, die man us Kleists Werken zusammengestellt hat, liefern den durchchlagenden Beweis, daß er nichts in sich aufnehmen konnte, hne ihm etwas von seiner starken Individualität mitzuteilen, daß es ganz sein Eigentum wurde. — Ferner wollen die 'höbusfreunde, unterstützt von ihrem besten Zeitgenossen, dem eser zeigen, „wie ein und dasselbe Werk auf recht vielfältige emüter wirkt, um ihm die höchste Ehre und den vollkommenten Gewinn zu geben, die sie zuzuwenden imstande sind: er oll nämlich der ruhige Zeuge eines recht bunten und klugen esprächs sein und in dem Feuer, welches sie ihm bereiten, eine eigentümliche Ansicht der Kunst zu einer allgemeinen ınd geselligen läutern können, zu einer solchen, aus der er s dem Urenkel noch rechtfertigen kann, daß ihm Platon, hakespeare, Cervantes und Goethe gefallen haben." „Denn varum haben wir wohl mit unsern Vätern über ihren Gleim ınd Hagedorn und Wieland nie einig werden können. Nicht leshalb, weil diese Dichter die Herabsetzung verdienten, die hnen von uns Jungen, nicht minder befangenen, widerfuhr, sondern weil zwei steife Systeme der Kunstkritik einander ınbeweglich gegenüberstanden, jedes das andere verdammend, weil es wohl Katheder der Beredsamkeit und Poesie, aber keine Gespräche darüber gab; weil zwar die Gewohnheit und die Schule, aber nie das eigene, freie, sinnreiche Leben über die Kunst zum Worte gekommen". Hier haben wir wieder die Kleistische Feindschaft gegen „steife Systeme", Kathederweisheit, Schulanschauungen und -Gesetze und die rechte Dichterliebe für das reiche, bunte Leben und für die wahrhaft produktiven Geister mit ihrer deshalb auch produktiven Kritik: keine Deduktionen, sondern Induktionen, kein Richten und Verurteilen, sondern ein liebevolles Eingehen und Verstehen! — Die Identifizierung mit den Jungen, die Gleim, Hagedorn und Wieland herabsetzten, ist jedenfalls von Ad. Müller gegen Kleists Absicht vollzogen worden, da wir ja wissen, wie sehr unser Dichter Gleim und Wieland immer verehrt hat.

Zum Schluß verweise ich nur noch auf E. Schmidts A. I, 462, wo er eine Auseinandersetzung Ad. Müllers über die Geltung der Dialekte und der individuellen Eigenrichtigkeit

wieder abdruckt und auch hier mit Recht Kleistischen Einfluß vermutet.

So haben wir gesehen, wie H. v. Kleist in Sachen der Kunst Ad. Müller gegenüber zumeist der Gebende war. Wahrscheinlich hat er ihn auch zur poetischen Produktion verleitet wie Pfuel (s. Tieck a. a. O. XIV). Wilbrandt (S. 272 f.) berichtet ausführlich über den dramatischen Entwurf „Julian der Abtrünnige“; doch kam diese seltsame „divina comoedia“, die sich schon in ihrer Anlage als echtromantisch und antikleistisch erweist und uns den wahren Müller gegenüber dem Kleistisch-gefärbten in den Phöbusaufsätzen recht deutlich fühlen läßt, nicht zur völligen Reife und fiel unter den Tisch.

Auf politischem Gebiet war jedenfalls Kleist der Empfangende. Durch Anlage und Freundschaft mit dem bedeutenden Publizisten und Politiker Gentz war A. Müller so recht in die politischen Strömungen seiner Zeit hineingerissen worden; äußere und innere Politik trieb er mit Leidenschaft, regte auch seine Freunde dazu an und bestimmte sie darin. So hat er auch, wie mir scheint, den patriotischen Fanatismus in Kleist erweckt, der ihn zum racheglühenden Freiheitssänger machte. Denn mochte Kleist auch durch seine Beobachtungen in Frankreich wie durch seinen Verkehr in den Berliner und Königsberger Kreisen, wo damals die hohe Politik gemacht oder doch leidenschaftlich erörtert wurde, sich eine gewisse durch die naive Kraft seines Genies noch erhöhte Urteilsfähigkeit darin angeeignet, mochte er durch den unglücklichen Krieg von 1806 und seine rechtswidrige Gefangensetzung, ja sogar schon früher durch sein Mißgeschick in der Schweiz, wofür er Napoleon verantwortlich machte, eine tüchtige Abneigung gegen die Franzosen und einen starken Haß gegen den Eroberer gewonnen und sein staatsbürgerliches Gewissen gestärkt haben — vor seinem Verkehr mit Adam Müller galt doch sein ganzes Interesse, all seine Liebe, all seine Kraft dem Dienst der „hohen Muse, die ihn begeisterte“, der wahren Schönheit.

Durch Müller wurde das anders. Er bestimmte ihn, sie in den Dienst des Vaterlandes zu stellen. Seitdem hat er fast nichts mehr unternommen, ohne dabei an sein unglück-

iches Vaterland zu denken; das ist bekannt genug. Dies Verdienst Müllers wollen wir nicht verkennen und verschleiern; und um deswillen soll ihm auch das zweideutige Spiel verziehen sein, das er mit dem Verleger des Phöbus hinter Kleists Rücken getrieben hat (Vjschr. f. Lit.-Gesch. II, 301), das, mag es auch, wie E. Schmidt (A. I, 28) zu erklären versucht, durch Kleists schroffes Vorgehen gegen Goethe veranlaßt sein, einem Freunde sehr wenig ansteht. So unheilbar waren übrigens die Differenzen doch nicht, da Kleist und Müller in Berlin (1810/11) wieder freundschaftlich mit einander verkehrten und, wie Steig in seinen „Berliner Kämpfen" gezeigt hat, auf den ich verweise, Schulter an Schulter kämpften, freilich nicht zum Vorteil des Dichters; denn im Grunde war es doch nur Müller, der durch seinen doktrinären Ultrakonservatismus Kleists Abendblättern das Aussehen eines Oppositionsorgans gab. Nicht Kleists „Bizarrerien", wie Adam Müller in einem Brief an Rühle im Oktober 1810 [1]) hämisch prophezeit, haben ihm das Publikum entfremdet; sondern dessen eigene politische Verbohrtheit, die leider in Kleists Blättern wegen seines weitherzigen Gesprächsstandpunktes volle Freiheit fand, und die deshalb immer schärfer zugreifende Zensur haben die Abendblätter zugrunde gerichtet.

Denn wie im Phöbus die Kunst dominierte, so gehörte in den Abendblättern, dem Organ, das sich nach Steig die Berliner Patriotengruppe (1810), die sich später (18. Jan. 1811) in der deutschen Tischgesellschaft vereinigte, zur Verbreitung und Durchsetzung ihrer Anschauungen schuf, der Politik die

[1]) S. diesen Brief in den B. K. 528. Steigs Urteil kann ich mich nicht anschließen; denn soviel wir Adam Müllers ästhetische Anschauungen kennen, wird er an dem „Bettelweib von Locarno" nichts ausgesetzt haben. Auch im Phöbus hatte er an Kleists großen organischen Fragmenten nichts zu tadeln (s. o. Briefe an Gentz); sondern nur der offene Angriff auf Goethe u. a. war ihm wohl bizarr und ungeheuer erschienen. Aber vielleicht ist Müllers hämisches Wort nur der Ausdruck des Ärgers, daß Kleist seinen politischen Gegnern in der Krausfehde das Wort in seinen Abendbl. verstattet hatte, ohne von vornherein sein Einverständnis mit ihm festzustellen und nur eine sachliche Aussprache zu dulden. Derartige „wissenschaftliche Gespräche" mußten die Leser empören und können wohl bizarr und ungeheuerlich genannt werden.

erste Stimme — sie sollte ihr wenigstens nach der Absicht der Unternehmer gehören —; alle anderen Bestrebungen ordneten sich ihr unter, wie R. Steig in seinem schon oft genannten Buche „H. v. Kleists Berliner Kämpfe“ bis in alle Einzelheiten darlegt. Der Phöbus hatte die Kultur der obersten Bevölkerungsschicht reformierend stärken sollen; die Aufgabe der Abendblätter war es, „das Volk in seiner Gesamtheit“ für die großen Ereignisse heranzubilden, die ihm bevorstanden, oder wie Steig (S. 48) es ausdrückt: „Das Volk im romantischen Sinne[1]) schwebte ihnen vor als diejenige Macht, die sie zum Kampf gegen das moderne Unheil aufrufen und organisieren müßten; dem Volke wollten sie tagtäglich die geistige Speise, die es brauche, zuführen“.

Auf dies Programm hin hat H. v. Kleist die Redaktion übernommen, er dachte wohl auf diese Weise seine in Prag gescheiterte „Germania“, anscheinend im Friedenskleide, mit versteckten Waffen, doch noch an die Öffentlichkeit zu bringen. Aber Adam Müller versuchte es von dieser Höhe zum Parteiorgan der Ultrakonservativen herabzudrücken, so daß es sich natürlich durch die vernichtende Zensur bald aufrieb, trotz der verzweifelten Schwenkung des Herausgebers. Anders kann ich den Vorgang auch gegen Steigs Meinung nicht auffassen. Kleist war kein Ultrakonservativer, so sehr er mit seinen in der Not der Zeit schwerbedrängten Standesgenossen mitfühlen mochte; und wenn er ihnen in seiner Zeitung das Wort gab, so geschah es nur um der allgemeinen Aussprache willen, die das Richtige und Gute faßlich herausstellen und zur Anerkennung bringen sollte. Ihm lag es fern, Unfrieden zu säen, sondern im Gegenteil wünschte er, das Verworrene zu klären und alle Patrioten um den König zu sammeln zur endlichen Unterdrückung der Feinde; vgl. Anz. f. dt. A. 29, 104 ff.

Ich mußte hier die Abendblätter in ihrer Gesamterscheinung besprechen, weil sie gewissermaßen das Mittelglied

---

[1]) Dieser Begriff des Volkes ist aber durchaus keine romantische Bildung; die Herder, Schubart, Hebel, Claudius u. a. kennen ihn längst und rechnen damit als einem wichtigen Faktor in all ihren Unternehmungen. So ist auch das Programm der Abendblätter kein romantisches.

ilden zwischen Kleist und einigen Romantikern. Da wäre unächst die Gruppe der Heidelberger Einsiedler zu nennen. Schon das Erscheinen des Phöbus hatten sie mit Interesse erfolgt, trotz Clemens Brentanos leisem Spott (s. Steig, Arnim und Brentano 1894, 245). Einen Beitrag hatten sie aber nicht beigesteuert, es müßte denn das „Märchen von der angen Nase“ von Arnim herrühren (vgl. A. u. Br. 361); oder st es von Wetzel? Jetzt trafen Arnim und Brentano in Berlin mit Kleist zusammen und schlossen bald Freundschaft nit ihm. Einig waren sie alle drei in ernster, heiliger Liebe zur Kunst, zu Volk, König und Vaterland und im glühenlen Haß gegen Napoleon und sein Reich und überhaupt gegen alles Schlechte, Feige und Philiströse; und diese Berührungspunkte waren in damaliger Zeit stark genug, um alle Unterschiede und Gegensätze in Charakter, Weltanschauung und Kunst vergessen zu lassen.

R. Steig kam es darauf an, die engen Beziehungen herauszustellen und Kleist in fester Freundschaft mit jenen Heidelberger Romantikern zu zeigen (das kann man demnach dort alles bequem nachlesen); ich will nur zur Ergänzung das grundsätzlich Trennende hervorheben, das in Steigs Darstellung doch etwas zu sehr verschwindet. Wenn man es auf eine kurze Formel bringen will, so kann man sagen: die Heidelberger Romantiker gingen von der Naturpoesie aus, und alle ihre Schöpfungen berühren sich mit ihr; Kleist kam von der Kunstpoesie her und hat sich bei seiner Formstrenge der schlichten Naturpoesie auch kaum genähert, so verwandt sie miteinander sind durch frische Ursprünglichkeit, besonders im Käthchen. Ein Volkslied im eigentlichen Sinne oder Volksliedartiges hat Kleist nicht geschaffen, während gerade da Arnim und Brentano ihre Lorbeeren pflückten. Arnim war gewiß eine poetische Natur und Brentano ein bedeutender, reicher Dichter, Kleist aber war mehr als das, er war ein genialer Gestalter, und alles, was er berührte, bekam eine feste, runde Form. Jene beiden Herzensfreunde waren in der „romantischen Schule“ erwachsen und blieben trotz selbständiger Entwicklung (vgl. Kösters Probefahrten II. Die Gräfin Dolores v. Fr. Schulze) dennoch ihren Hauptideen im großen und ganzen

treu. Kleist war immer nur in der Schule der Genies der Weltliteratur gewesen, hatte anfangs die romantische Schule verachtet und dann nur sehr bedingt und nur in den wirklich guten Einzelleistungen anerkannt. Bis zu seinem Ende hielt er störrig an seiner Eigenrichtigkeit fest und ging einsam und stolz seine Straße zur Unsterblichkeit, die er sich selbst gebrochen hatte. Hier war eine intime Kunstgemeinschaft unmöglich. Auch ist ihre Weltanschauung beträchtlich verschieden. Arnim war ein guter Protestant, der auch auf Kirche und Dogma hielt; Brentano war anfangs ein spottlustiger, zerrissener Freigeist, neigte sich aber mehr und mehr dem strengen Katholizismus zu; beider Weltanschauung zeigt wesentliche romantische Merkmale. Kleist hatte zwar dem frommen Rationalismus seiner Jugend den Abschied gegeben, aber doch den Weg zur Kirche nicht zurückgefunden. Er ging auch hier seinen eigenen Weg (s. u.). So wurde Kleist in seinem Besten doch auch von diesen Romantikern nicht verstanden, seine tiefste Seele blieb immer einsam; vgl. sein schönes Epigramm „Die Bestimmung" (A. IV, 24).

Wenn er ungefähr zu gleicher Zeit mit ihnen den gleichen Stoff bearbeitete, so will das bei der grundverschiedenen Behandlung wenig oder nichts besagen, sollte auch die Anregung von Arnim ausgegangen sein (B. K. 525). Ebenso unwesentlich ist es, daß ihm Kleist den Hinweis auf Hans Sachs und andere Meister der älteren deutschen Literatur verdankt und sich mit ihm an ihnen erfreute; so ließ er sich auch für Froissard interessieren (B. K. 539).

Summa summarum: Brentano urteilt nach Kleists Tode, „seine poetische Decke sei ihm zu kurz gewesen" (s. Steig A. u. B., 297 und die Beilage), und bei der Lektüre seiner Werke hat er wegen „der ganz merkwürdigen, scharfen Rundung, einer so ängstlichen Vollendung und wieder Armut" doch nur recht gemischte Gefühle (a. a. O. 302). Sein Urteil über Kleists Dialog ist auch nichts weniger als freundlich (a. a. O. 344), von seinen sonstigen parodistischen Bemerkungen ganz zu schweigen. Sie waren eben als Menschen und Dichter zu verschieden, als daß sie einander wirklich hätten verstehen und fruchtbar beeinflussen können.

Arnim verstand Kleists Wesen besser und hat ihn als Mensch und Künstler gebührend geschätzt, wenn auch nicht seine ganze Größe erkannt. Jedenfalls aber darf man auch das Wort nach der Katastrophe nicht übersehen, daß „ihm seine störrige Eigentümlichkeit wenig Freude gemacht hat" (B. K. 682). Auch von ihm konnte keine tiefere Einwirkung auf Kleist ausgehen. Arnim mochte es versucht haben, den selbständigen Freund zu bestimmen, wenn man aus einer Äußerung an einen der Redakteure des Morgenblattes (B. K. 683 ff.) einen Schluß ziehen darf. „Wenige Dichter", so heißt es da, „mögen sich eines gleichen Ernstes, einer ähnlichen Strenge in ihren Arbeiten rühmen dürfen wie der Verstorbene; statt ihm vorzuwerfen, daß er der neueren Schule angehangen, wozu wohl kein Mensch so wenig Veranlassung gegeben wie Kleist, hätte man ihn bedauern müssen, daß er keine Schule anerkannt, d. h. nur in seltenen Fällen dem Hergebrachten und dem Urteile seiner Kunstfreunde nachgab, vielmehr seinem Eigensinne sich in dem Zufälligen ergab, was oft das Schöne und Tiefe seiner Erfindungen entstellt."

Also Arnims Bemühungen haben, wenn er sie wirklich angestellt hat, keinen Erfolg gehabt, und wir wollen uns darüber freuen; denn für die „Zufälligkeiten", die sich in Kleists Werken finden, aber gewiß organisch damit zusammenhängen, weil sie eben aus des Dichters Persönlichkeit herauswuchsen, hätte er gewiß andere, wirklich zufällige Zufälligkeiten erworben, wenn er sich von Fremden, z. B. Arnim hätte bestimmen lassen. Denn an künstlerischer Reife und Einsicht kam ihm doch keiner gleich, so daß sie seine Intentionen wohl oft nicht verstanden und seinen Trotz erregten. Er war eben größer als alle seine zeitgenössischen Dichter; Goethe war der einzige, vor dem er sich beugte (Tieck a. a. O. XXIII); und auch ihm hätte er den Eingriff in seine Werke verweigert, wenn er ihn nicht in seinen tiefsten Absichten verstanden und von der Verkehrtheit derselben überzeugt hätte. So beruhte auch Kleists Verhältnis zu Arnim mehr auf gegenseitiger Achtung vor ihrer Originalität, die ja wenigstens Kleist am höchsten an einem Dichter schätzte, als auf fruchtbarer Wechselwirkung. Das Zusammenstehen gegenüber gemeinsamen

Gegnern, wie etwa gegen Iffland, bei dem Arnim ja auch für Kleist eintrat (B. K. 241), kann für eine wirkliche Einstimmigkeit nichts beweisen. Bemerkenswert bleibt es jedenfalls, daß er über Kleists Leben und Werke nur ungenau unterrichtet war: z. B. läßt er ihn während der Kruguaufführung in Weimar von Deutschland abwesend sein, und meint, „im letzten Bande seiner Erzählungen soll eine ähnliche Geschichte stehen wie sein Tod“ (B. K. 682). Ob Kleists kräftiger Realismus auf Arnims realistische Charakterisierung seiner Gestalten eingewirkt hat, bedarf einer besonderen Untersuchung.

Mit Bettina hat Kleist auch nur äußerliche Berührungen: sie trafen sich in der Berliner Gesellschaft, und sie versprach ihm eine Komposition für die Abendblätter; doch hielt sie ihr Versprechen nicht. Viel bezeichnender ist ihr völliges Schweigen über Kleist, während sie „für Hölderlin und für die Günderode siegessicher eintrat“ (B. K. 433). Wahrscheinlich empfand sie Kleists Wesen nicht nur als fremd, sondern grollte ihm wegen seines Angriffes auf ihren Abgott Goethe (s. aber Beilage). — Zu den andern Heidelbergern ist er nur in vorübergehende oder indirekte Beziehung getreten (s. Steigs B. K.).

Die kleineren romantischen Geister, die Loeben und Genossen, kommen für uns nicht in Betracht — auch hier orientiert Steig zur Genüge —, nur auf Fouqué müssen wir noch mit einem Worte eingehen. Er und Kleist hatten gemeinsame Jugenderinnerungen (s. o.) und „ähnliche, aus dem Militär ins zivile Schriftstellertum hinüberführende Schicksale gehabt“ (Steig B. K. 472). Schon in Dresden (1803) waren sie sich als Dichter wieder begegnet, doch Kleist zeigte damals noch solche Abneigung gegen den ausgesprochenen Schüler der Romantik, daß er sich mit ihm nur über Kriegskunst unterhielt (Zoll. XVII Anm. und Brahm 104). Zum Phöbus lieferte Fouqué einen Beitrag. Aber erst 1810 traten sie in lebhafteren Verkehr zueinander. Fouqués ritterlich liebenswürdiges Wesen und seine tüchtige Gesinnung mögen es Kleist angetan haben und, da diese auch in seinen Werken lebten, so ließ sie Kleist auch gelten und fand für sie ein gutes Wort. Eine rechte Freundschaft aber, wie Fouqué es in seiner Lebensgeschichte darstellt, hat nie bestanden (B. K. 472 ff.). Für die Abend-

›lätter lieferte er religiös-hochkirchliche Artikel, wie sie das Volk brauchte, und zwei kleine Novellen, die Kleist der „Bearbeitung" würdigte.

Wie ich oben schon erwähnt habe, glaubte Fouqué, daß Kleist aus „Wielands Schule" hervorgegangen und deshalb „natürlicherweise in eine polemische, beinahe feindliche Stellung gegen alles geraten sei, was der damals sogenannten neuen Schule angehörte oder von ihr zutage gefördert ward" (B. K. 686). Diese Äußerung, verbunden mit der oben zitierten Arnimschen, zeigt uns, daß die Berliner romantischen Dichter Kleists Sonderstellung gegenüber ihrer Schule recht wohl erkannt haben.

b) Besonderes.

1. Kleists Weltanschauung.

Wir haben oben gesehen, wie Kleist in seiner Jugend einem frommen Rationalismus huldigte, der auf der Leibniz-Wolffischen Philosophie ruhte, durch seinen verehrten Lehrer Wünsch aber eine persönliche Färbung bekommen hatte. Die Erkenntnis der Welt ward auf allen rationalen und empirischen Wegen erstrebt als eine Erkenntnis Gottes: sie war der Zweck des Lebens; unablässiger, wohl angewandter Gebrauch des Verstandes, reines philosophisches und mathematisches Denken war die Leiter zu „höheren Sternen". Ein ernstes ethisch-reines Leben war die natürliche Begleiterscheinung der tiefreligiös erfaßten Lebensaufgabe. Doch dies Ideal wurde unserem Kleist durch Kants Kritik des Dogmatismus zerschlagen; der Nachweis, daß es keine absolute, erkennbare Wahrheit gäbe, entzog ihm die Lebenssäfte. Aber bei einem trostlosen Skeptizismus konnte sich Kleist natürlich nicht beruhigen. So galt es einen anderen Weg zu Gott zu finden.

Mit der Philosophie rechnete er nun für immer ab. Es schien ihm das jetzt alles wie ein Streit um Worte, da die „Philosophen" die absolute Wahrheit, für die er sich allein interessierte, ja doch nicht finden konnten — wovon ihn Kant überzeugt hatte —, so sehr sie auch damit prahlten. Es war gerade eine böse Zeit im Reiche der Philosophie; es tobte ein Krieg aller gegen alle. Der Kaiser des Reiches, Kant, war

alt und kindisch geworden, bis ihn endlich 1804 der Tod erlöste, und seine beiden besten Söhne, Fichte und Schelling, stritten sich um den Thron. Es hatte für den Zuschauer etwas höchst Unerfreuliches, wie sich diese beiden starken Geister gegenseitig herabsetzten und schmähten, vgl. Ric. Huch, Bl. d. R. 384. Das mußte Kleist zurückstoßen. Bedenkt man außerdem, daß er gerade nach Weimar kam (1802/3) und bei Herder verkehrte (s. o.) oder wenigstens in seinem Kreise, wo der Atheismusstreit noch in frischem Andenken stand und Schelling sich um Karolinens Scheidung von A. W. Schlegel bemühte, um sich endlich rechtlich mit ihr zu verbinden, so wird man es verstehen, daß Kleist für immer der Philosophie entfremdet wurde. Auf Fichte und Schelling geht es jedenfalls, wenn es in dem „Katechismus der Deutschen" heißt: „Der Verstand der Deutschen habe durch einige scharfsinnigen Lehrer einen Überwitz bekommen; sie reflektierten, wo sie empfinden oder handeln sollten, meinten, alles durch ihren Witz bewerkstelligen zu können." Herder (Metakritik) und Wieland werden ihn zur alten, schönen Weltanschauung von Spinoza-Leibniz wieder zurückzuführen versucht haben. Freilich hatte sie als Philosophie für Kleist keinen Wert mehr: sie war ja als solche von Kant auch für ihn unmöglich gemacht.

Seine Weltanschauung wurde jetzt reiner Glaube, reine Religion nach dem Bedürfnis seines Gemütes; er wandte „sich der alten geheimnisvollen Kraft der Herzen" zu. Der Schleiermachersche Grundsatz, „nichts aus Religion, alles mit Religion zu tun" war ihm natürlich, so daß er ihn nicht erst von diesem großen Reformator der Religion sich mühsam aneignen mußte. Es stak in diesem, seinem Glauben gewiß ein pantheistisches Element, spricht er doch selbst von der Gegenwart Gottes in der Natur (Bi. 56) und von seiner „Andacht" auf dem Schreckhorn (Kob. 75), aber keines von der Identitätsphilosophie. Denn wie er in seinem Phöbus und seinen Abendblättern Fichtes pädagogische Ideen verspottet, so läßt er in jener Zeitschrift einem Anonymus das Wort gegen Schelling, Fichte und ihre Schüler, die „milchbärtigen Gesellen". Solch kräftig-verhöhnende Absage hätte er wohl nicht aufgenommen, wenn er auch nur im geringsten mit jenen Philosophen einverstanden

gewesen wäre. Mögen diese Gedichte nun von Adam Müller sein, wie Wilbrandt anzunehmen scheint (273) oder von Wetzel; jedenfalls stehen sie in der Sprache unter Kleists Einfluß; um so wahrscheinlicher ist es, daß sie unter Kleists Augen und mit seinem Beifall entstanden sind. Also hier steht er auf dem entgegengesetzten Boden als die Schlegel, Novalis und die anderen älteren Romantiker der Athenäumszeit.

Auch von der falschen Mystik der Zeit wollte er nichts wissen, wie sie viele der Romantiker vertraten; alles Äußerliche, Erklügelte, Verstandesmäßige und Widerlich-Sinnliche darin stieß ihn ab. Seine Mystik war tief und rein wie die aller großen Dichter. Überall sah er Rätsel und abgrundtiefe Geheimnisse des Lebens und Weltzusammenhanges; Gott und Welt war ihm ein einziges, heiliges Rätsel, dessen Tiefe man nur ahnen kann. Mit stillergebener Andacht ging er durch den „Tempel der Natur". So empfand er den geheimnisvollen Parallelismus zwischen Leib und Seele, zwischen der Welt des Natürlichen und der Welt des Moralischen (vgl. Briefe und Bilder). Noch ehe er etwas von romantischer Naturbetrachtung wußte, rechnete er mit dem geheimen Seelenrapport zwischen zwei Liebenden, wie er ihn später im Käthchen verwertete. Denn aus welchem anderen Grunde sollte er sonst wünschen, daß Wilhelmine zu gleicher Zeit an ihn, wie er an sie denken sollte? (Bi. 181.) Die wissenschaftliche Bearbeitung dieser Fragen unter Schuberts und anderer Gelehrten Leitung bewahrte ihn jedenfalls vor dem öden Aberglauben mancher Romantiker, und er war mit Schubert völlig einverstanden, wie es ihm ja von Wünsch nahegelegt war, daß „der gotterfüllte, hellsehende Prophet sich zum magnetischen Hellseher wie der Mensch zum Affen verhalte". „Es gibt ein höheres Hellsehen als das magnetische: das Hellsehen eines weisen, tugendhaften und frommen Mannes", R. Huch, Ausbreitung d. R. 111. Und da er fromm und tugendhaft war, so hatte er diese Macht selbst erfahren und war sich seiner prophetischen Sendung wohlbewußt (Gebet Zoroasters).

Infolge dieser echten, natürlichen Sittlichkeit und Frömmigkeit kannte er aber die Armsünderzerknirschung, in der z. B. ein Z. Werner schwelgte, nicht, sondern verachtete sie

aus tiefster Seele, vgl. B. K. 496 und das Epigramm „Freundesrat“ (2. Reihe, 16). So hatte er mit den kirchlichen Neigungen der späteren Romantiker auch nichts gemein. Denn wie wir seinen Stoßseufzer nach Vergessenheit, in Dresden 1801 (Bi. 184) aufzufassen haben, wurde bereits oben angedeutet. Und auch seine späteren Äußerungen beweisen nichts für seine Kirchlichkeit und Christusgläubigkeit, wie z. B. Steig (S. 424) mit Emphase betont. Und doch hätte dies von Steig angeführte Wort Kleists über Christus auch Goethe sagen können und jeder Freidenker mit religiösem Empfinden. Jesus erscheint nämlich durchaus nur als Mensch. Die beiläufige Bemerkung „der den Tod am Kreuz für die Menschheit starb“ ist zu formelhaft für eine wirkliche christliche Anschauung und kann uns deshalb nicht irre machen. Überdies stammt dies Wort aus Kleists nachweislich rationalistischer Lebensperiode: es findet sich in dem „Aufsatz, den sicheren Weg des Glücks zu finden“ (A. IV, 63) und gleicht durchaus den oben angeführten Bemerkungen Wünschs. Wie wenig Christliches Kleist dabei empfand, zeigt das Zitat, das er bekräftigend hinzufügt „denn Unrecht leiden schmeichelt großen Seelen.“ Steigs Entrüstung über die Literaturgeschichtschreibung, die das „christliche Element“ verleugne, ist hier also recht wenig am Platze. Man vergleiche dazu noch folgende Stelle aus demselben Aufsatz: „Vielleicht sehen Sie sich um in diesem Augenblick unter den Völkern der Erde und suchen und vermissen einen Sokrates, Christus, Leonidas, Regulus usw. Irren Sie sich nicht, alle diese Männer waren große seltne Menschen, aber daß wir das wissen, daß sie so berühmt geworden sind, haben sie dem Zufall (!) zu danken, der ihre Verhältnisse so glücklich stellte, daß die Schönheit ihres Wesens wie eine Sonne hervorstieg. Ohne den Melitus und ohne den Herodes würde Sokrates und Christus uns vielleicht unbekannt geblieben und doch nicht minder groß und erhaben gewesen sein.“ Das genügt wohl; vgl. Bi. 56.

Auch die gelegentliche Äußerung Kleists, „der tiefe Sinn der Apokalypse scheine dem Zeitgeist zu entsprechen,“ die der Kriegsrat von Cölln aus irgend einem Gespräch aufgeschnappt hat (B. K. 486), kann gar nichts beweisen. Viel

richtiger erscheint mir die Behauptung Fouqués, daß „der hohe kindliche Glaube des Christen den von den Philosophemen einer Zeit umstrickten Dichter zu stärken und zu mildern nicht vermochte“ (B. K. 689). Menschen von so ausgeprägter Rechtgläubigkeit wie Fouqué pflegen sich um das Seelenheil ihrer Mitmenschen zu kümmern, und so dürfen wir glauben, daß er auch bei Kleist auf den Busch geklopft hat, „wie er es mit der Religion halte“. Da erfuhr er natürlich bald, daß seinem tiefsinnigen, schwerblütigen Freunde die echtchristliche, kindliche Vertrauensseligkeit und Hoffnungsfreudigkeit abgehe, die ihn selbst zu einer so rührenden Gestalt in der deutschen Literatur macht, und sein schwaches Auge glaubte ihn in Ketten moderner Philosopheme zu sehen. Denn ihnen gegenüber scheint seine Erkenntnis sehr stumpf gewesen zu sein, brachte er es doch fertig, trotz seinem hochkirchlichen Wunderglauben, Fichtes „Anweisung zu einem seligen Leben“ in Parallele mit der Bibel zu stellen (B. K. 480). Darum ist sein Urteil über Kleists philosophische Jüngerschaft nicht verbindlich für uns. Überdies kam er „mit Jung-Stilling in brieflichem Gedankenaustausch überein, daß Kleist, hätte er den rechten Glauben besessen, vor dem Verderben bewahrt geblieben wäre“ (B. K. 677). Man hat Kleists Paradiesphantasien vor seinem Tode für christlich-romantisch ausgegeben. Adam Müller aber empfand sie als frivoles, frevelhaftes Phantasiespiel und spricht ausdrücklich von seiner „Unwissenheit über die höhere göttliche Bestimmung“, und daß er „den höheren Glauben durch sein Ende verleugnet habe“ (B. K. 680/1). Ja, Kleist hätte nicht mit solcher Ruhe und hohen Freude den letzten Schritt tun können, wenn er irgend eine bestimmte, christliche Konfession bekannt, wenn er irgend ein kirchliches Dogma anerkannt und so anthropomorphe Gottes- und Ewigkeitsvorstellungen wie etwa Fouqué gehegt hätte. Nein, sein Glauben war höherer Art.

Damals, als er sich überzeugt hatte, daß wir nichts wissen können, daß unser Verstand zu schwach ist, um „die Welt und das, was sie zusammenhält“, zu ergründen, da resignierte er; und andere Kräfte erwachten in seiner Seele zu immer mächtigerem Leben, denen gegenüber ihm der Verstand, der

sich bisher die Herrschaft über die Seele angemaßt hatte, an und ohnmächtig erschien: Gefühl und Phantasie. Sie offenbarten ihm ungeahnte Herrlichkeiten. Er wurde ein großer Dichter, und als solcher schuf er sich seine eigene Religion. Harte Schicksalsschläge ließen ihn demütig und bescheiden werden und gaben ihm eine religiös-weiche Stimmung. So schrieb er an seinen Freund Rühle: „Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist bloß ein unbegriffener. Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen? Denke nur diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, für jedweden eine Erscheinung wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heißen mag, das man auf dem Sirius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheure Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! Sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht an Ahndungen reicher, als Gedanken fassen und Worte sagen können. Komm, laß uns etwas Gutes tun und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. Sieh! die Welt kommt mir vor wie eingeschachtelt, das Kleine ist dem Großen ähnlich. So wie der Schlaf, in dem wir uns erholen, etwa ein Viertel oder Drittel der Zeit dauert, die wir uns im Wachen ermüden, wird, denke ich, der Tod, und aus einem ähnlichen Grunde, ein Viertel oder Drittel des Lebens dauern. Und gerade so lange braucht ein menschlicher Körper um zu verwesen. Und vielleicht gibt es für eine Gruppe von Leben noch einen eigenen Tod, wie hier für eine Gruppe von Durchwachungen einen“ (Bül. 241/2).

Hier haben wir also wieder seinen alten Sternenglauben (s. o.), aber mit veränderter Basis: es ist kein Wissen mehr, das auf sicheren Verstandeserkenntnissen ruht, sondern ein echter Glaube, gegründet auf Gefühl und Phantasieanschauung. Was uns ferner als wesentlich in dieser Äußerung erscheinen muß, das ist das intensive Gefühl von der ungeheuren Größe der Welt und Ewigkeit und das demütige Bewußtsein von der lächerlichen Winzigkeit des Menschen und seines zeitlichen

)aseins. Diesem Ewigkeitsblick erscheint natürlich das Erden-
asein verhältnismäßig wertlos — da es ja nur ein Durchgangs-
tadium ist — und der Tod als die freundliche Tür in ein
esseres Zimmer des großen Gotteshauses. Denn das ist ihm
ie Welt. Wie könnte es denn auch anders sein? Demuts-
efühle wecken ja die Religion auf, und ehrfürchtige Ewig-
eitsanschauung beflügelt sie. So glaubt Kleist an Gott den
Jnbegriffenen und für Menschen Unbegreifbaren. Der Verstand
ann ihm nur ein Regulativ sein und ihm sagen, was Gott
icht ist. Für die Ergründung seines Wesens blieben die Tore
ler Erkenntnis auf Erden geschlossen. Aber ahnen konnte er
hn, ahnend schauen in stiller Sternennacht, wo ein Heer von
Velten geheimnisvoll aufleuchtet und in unergründliche Tiefen
vieder untertaucht: ein ewig rätselvolles Spiel. Da sah er
un wie Plato die Kette der Geister unablässig auf- und nieder-
teigen und fühlte sich selbst als ein Glied dieser Kette, ein
nterstes Glied, das allzulang in der Tiefe zu zögern schien.
Aber bis zur Tür des Todes, durch die es hindurch muß, ist
s noch weit. Warum nicht in Gemeinschaft mit einem lieben
Freunde im Sprunge die Strecke durcheilen und hindurch-
türmen hinauf zu höheren, besseren Sternen, wo ihm der Platz
uteil werden würde, der ihm hier versagt zu sein schien, wo
r für zahllose Rätsel die ersehnte Lösung finden wird?

So ist seine Religion ein Ewigkeitshunger, den irdische
Speise nicht stillen kann. Aber so lebensfeindlich und erden-
fremd er an und für sich sein mag, für einen Dichter war es doch
eine fruchtbare Stimmung. Welcher große Künstler wollte
ohne sie auskommen? Da er alles sub specie aeternitatis sah,
lernte er alles ertragen, verstehen und verzeihen; da er überall
len mystischen Zusammenhang mit der Unendlichkeit wahr-
nahm,[1]) da ihm nichts einzeln und abgerissen erschien, be-
trachtete er alles mit Ehrfurcht und heiliger Scheu: überall
spürte er den Atem Gottes. Und so ward ihm die Welt auch
wieder wertvoll. Mit Augen gottverklärter Liebe schaute er
jetzt alles an und faßte es in seiner Besonderheit, in seinem

[1]) So sagt er im „Allerneuesten Erziehungsplan": „Die Welt, die ganze Masse von Objekten, die auf die Sinne wirken, hält und regiert an tausend und wieder tausend Fäden das junge, die Erde begrüßende Kind."

individuellen Leben mit andächtiger Treue und Gewissenhaftigkeit auf, gab ihm aber einen Schein der Ewigkeit aus seinen leuchtenden Augen mit.

Aber diese Liebe der Umwelt war doch mehr ästhetisch als ethisch. Dies wurde sie erst durch den Anschluß an eine engere Gemeinschaft, als es Menschheit und Welt war, durch den Anschluß an den vaterländischen Staat. Durch das Vaterlandsgefühl wurde er erst auf Erden heimisch, was er so lange ersehnt, aber nicht erreicht hatte, weil ihm das Schicksal Haus und Familie versagte. Jetzt trat das Vaterland an ihre Stelle, und die Vaterlandsliebe machte ihm nunmehr sein Leben zur Pflicht. Jetzt lebte er nicht mehr für sich allein, sondern für eine große Gemeinschaft. Doch darf man nicht etwa mit R. Huch annehmen, als habe Kleists Leben jetzt erst einen Inhalt, jetzt erst den Halt bekommen, nach dem er sich immer verzweifelnd gesehnt habe. Dessen bedurfte ein so charakterfester Mensch, ein so gewaltiger Künstler nicht. Aber bisher hatte er gewissermaßen nur eine persönliche Lebensaufgabe gekannt, die Welt in sich zu verarbeiten und umzuschaffen, sich selbst zu erlösen; ob diese Arbeit anderen zugute kam, das konnte ihm an und für sich gleichgültig sein, wenn er es auch sicher gewünscht hat. Am Leben hielt sie ihn jedenfalls nicht fest. Denn er konnte sie ja auch auf einem besseren Stern fortsetzen, wenn ihm hier die Gelegenheit dazu genommen wurde. Die neue Aufgabe aber zwang ihn, in das irdische Leben tätig einzugreifen und gewissermaßen seines Volkes Stimme zu werden: sie mußte hier gelöst werden, darum ward ihm auch sein irdisches Leben wertvoll und der Selbstmord verabscheuungswürdig (Wilbrandt 368). Er fühlte sich als einen Gesandten Gottes, seine Landsleute aus ihrem trägen Seelenschlaf aufzuschrecken (Gebet des Zoroaster).

Erst als seine unendlichen Anstrengungen sämtlich umsonst waren und die Aussicht auf Rettung aus der Not scheinbar für immer versank, da tat er den letzten, unvermeidlichen Schritt. Seine Weltanschauung verbot ihm, das Unwürdige zu ertragen, und gab ihm die Kraft, tapfer zu sterben. Das Gefühl, bis zum letzten Augenblicke seine Pflicht getan zu haben, machte ihn heiter und kindlich froh, so daß er wieder beten,

wirklich mit Gott reden konnte. Früher hatte er das nie gekonnt (Zoll. XCI), sondern sich mit andächtig schauenden Gefühlen begnügen müssen. Jetzt war der Ewigkeitsgedanke wieder so mächtig in ihm geworden, er wußte sich Gott bereits so nahe, daß er „morgens und abends niederkniete“ und ihm „für das allerqualvollste Leben, das je ein Mensch geführt hat, danken konnte“. Denn der Tod wog alle Qualen auf, da er durch gegenseitige Aufopferung zweier befreundeten Seelen verklärt wurde (s. o. und u.). Und um dieser Freundin willen veranschaulichte er poetisch seine Empfindungen durch die alten, christlichen Symbole (Zoll. XCV), die aber keineswegs Wesensbestandteile seiner Religion sind, ebensowenig wie die in den politischen Schriften gebrauchten, da sie ihn nur dem Volke verständlich machen sollten.

Um diese Wesensbestandteile noch einmal zusammenzufassen, so können wir sagen: Kleist glaubte an einen lebendigen, unvorstellbaren Gott als den Grund alles Seins; ferner an ein Reich der Geister, das sich in endloser Kette von Stern zu Stern erhebt. Daher ist die Erde nicht die Heimat, sondern nur eine Station des Menschen; aber er ist durch den Staat, dem er sein Dasein verdankt, an ihr Interesse geknüpft. Tief anschauendes Gefühl und heilige Liebe zu „Gott“ verbinden alles und bilden das Fundament für ein streng sittliches Leben. Der Tod hat keine Schrecken; er ist vielmehr ein erquickender Schlaf, der zu neuem Leben und damit zu neuem Kampf mit dem Schicksal (diese Definition in dem Aufsatz von der Überlegung) stärkt. Die Seele ist gewissermaßen ein Sonnenstrahl: „im Licht ist ihr innerstes Wesen begriffen“ (A. IV, 74), sie ist die „vis motrix“ (Marionettentheater), die alles durchdringt und belebt; sie ist „frei, sie trägt ein unabhängiges und eigentümliches Vermögen der Entwicklung und das Muster aller innerlichen Gestaltung in sich“ (Erziehungsplan). So glaubte Kleist an eine unendliche Fortentwicklung der Einzelseele und der ganzen Menschheit. Vom Unbewußten zum unendlich Bewußten — und hier ist er einer Meinung mit Schiller und den Romantikern — geht der geheimnisvolle Weg (Marionettentheater); aus dunkler Nacht durch die Tore der Dämmerung hinein ins ewige Licht.

So sind in Kleists Weltanschauung Philosophie, Religion und Ethik untrennbar eins; mit ihnen hängt aufs innigste, wie wir schon sahen, seine Auffassung vom Staate zusammen. Dazu noch einige Worte. Man hat diese Verquickung von Religion und Staat für eine Eigentümlichkeit der romantischen Weltanschauung angesehen; wie mir scheint, mit Unrecht. Denn auch ausgesprochene Nichtromantiker, wie der Turnvater Jahn, Arndt, Blücher, Gneisenau u. a. teilen sie. Es ist vielmehr eine Zeiterscheinung, die sich immer wiederholt, wenn ungeheure Schicksale ganze Völker und Staaten ergreifen. Auch der einsamste Individualist sucht dann Anschluß an die Gesamtheit. Die Gemeinschaft wird gleichsam neugeboren. Urverhältnisse erwecken Urgefühle und mit ihnen auch das älteste und stärkste: die Religion. Man hat es erfahren, daß auch die Volksgemeinschaft und der Staat allein ohnmächtig sind, daß auch sie eines Ankers bedürfen, der sie hält im großen Weltensturm. Das kann natürlich, wie schon der Staat etwas Übermenschliches darstellt, auch nur etwas sein, was über die Erde hinausreicht und doch in sie hineinragt. Gott wird wieder das A und O des Staates und des einzelnen. Und Vaterlandsgefühl ist zugleich ein religiöses Gefühl. So haben unsere besten Patrioten immer empfunden (vgl. Bismarck), so empfindet der wahre Vaterlandsfreund noch heute, gleichviel welche Gottesanschauung er damit verbindet. Ähnlich fühlte Kleist. Ich habe oben darauf hingewiesen, wie persönliche Schicksale und Adam Müller auch ihn fürs Vaterland warben; wie er seinen Patriotismus betätigte, ist allgemein bekannt; eine Demosthenische Glut und Beredsamkeit braust in seinen politischen Aufsätzen und Gedichten daher. Doch hier müssen wir nur noch untersuchen, ob er mit allen, auch den wirklich romantischen Anschauungen Adam Müllers über Staat und Volkswirtschaft einverstanden war.

Ein äußeres Zeugnis spricht dafür. Ende April 1811 versprach nämlich Kleist Fouqué, sein Exemplar von Müllers „Elementen der Staatskunst“ ihm zur Rezension zuzusenden, und fährt dann fort: „Erinnern Sie das Volk daran, daß es (Müllers Elemente) da ist; das Buch ist eins von denen, welche die Störrigkeit der Zeit langsam, wie eine Wurzel den Felsen,

prengen können, par explosion.“ Damit bekennt sich der Dichter zu der antirevolutionären, konservativen Gesamttendenz des Buches: mit Müllers Auffassung von dem Verhältnis zwischen König, Adel und Volk, mit dessen Ansicht von der wenigstens in Preußen dem Handel überlegenen Bedeutung der Landwirtschaft, schließlich mit der Forderung einer religiösen Grundlage des Staates muß Kleist einverstanden gewesen sein. Auch er wird den Satz vertreten haben: „Der mittelalterliche Feudalstaat, der Staat Friedrichs des Großen darf nicht mit einem Federstrich revolutionär zerstört, sondern muß organisch fortgebildet werden.“ Auch Müller forderte nur dies und nicht unbedingtes Festhalten, bez. Zurückkehren zu den alten Friderizianischen Institutionen, die, wie Kleist noch aus eigener Erfahrung wußte, veraltet waren; vielmehr trat dieser ein für die Einfachheit und Frömmigkeit der Väter, für „die alte Kraft der Herzen“. Mehr darf man aus seinen Betrachtungen über den Weltlauf, die gar nicht im engeren Sinne romantisch sind, wohl nicht herauslesen (vgl. B. K. 94).

Aber trotz dieser Einstimmigkeit im ganzen wich er doch im einzelnen oft beträchtlich von Müller ab. In seiner Jugend hatte Kleist bekanntlich mit Rousseau alle Standesvorurteile stürmisch verworfen: nur Mensch sein, war seine Parole, wenn er nicht nebenbei noch seiner Staatsbürgerpflicht genügen konnte, ohne sein reines Menschentum zu gefährden. Sonst war es seine höhere Pflicht, auf jene zu verzichten. Im Ausland lernte er aber, was es auf sich hat, ein heimatloser Fremdling zu sein, und zugleich, wie wertvoll seine Standesbeziehungen waren, wieviel Vorteile und Annehmlichkeiten er nur seinem Adel verdankte. Schon jetzt mag er seine Jugendanschauungen geändert haben, und so wird es ihm auch leichter geworden sein, in seine früheren Verhältnisse zurückzukehren. Als er sie dann zum zweitenmal verließ, geschah es keineswegs aus trotziger Verachtung, sondern durch die trüben Zeitverhältnisse und nicht zuletzt von seinem Genius gezwungen, der ihn zu poetischem Schaffen drängte. In Dresden schrieb er nämlich an den Freiherrn von Stein zum Altenstein (Dez. 1807): „Möchten wir uns recht bald in Berlin wiedersehen! Denn niemals, wohin ich mich, durch die Umstände gedrängt,

wenden muß, wird mein Herz ein anderes Vaterland wählen als das, worin ich geboren bin“ (Zoll. CXV); das beweist meine Behauptung zur Genüge.

Freilich von den radikalen Anschaungen Müllers war er noch sehr weit entfernt. Wir dürfen wohl mit Recht annehmen, daß er das, was er bei Kraus (B. K. 54) in Königsberg gelernt und bei dessen Schülern in der Praxis verwertet hatte, nicht so schnell über Bord warf. Aber schließlich kam er doch mehr und mehr unter Adam Müllers Einfluß; denn um dessen glänzender Beredsamkeit nicht zu erliegen, hätte er wohl mehr eigene Kenntnisse und Erfahrungen haben müssen; einem größeren Wissen pflegte sich Kleist zu fügen. So wurde Adam Müller für ihn Autorität, und er stimmte nach einigem Zögern und nach dem Vorgange Arnims in der Krausfehde Adam Müller ausdrücklich bei, B. K. 62.

Immerhin ist es undenkbar, daß er aus solchen theoretischen Rücksichten seine höheren Ideale der bedingungslosen Hingabe und Aufopferungsfreudigkeit von Geld und Gut, Leib und Leben an das um seine Existenz ringende Vaterland aufgegeben hätte. Ein verstockter, eigensüchtiger Junker ist Kleist nicht geworden, und ich möchte mit Walzel (Anz. f. dt. A. 29. 114 ff.) annehmen, daß die Einleitung des Artikels über die „Luxussteuern“ (Zoll. IV, 358) von Kleist geschrieben ist, „um ein räudiges Tier der eigenen Herde zu treffen“; nicht nur aus sprachlichen Gründen möchte ich das glauben, sondern noch viel mehr um des Inhalts willen. Man vergleiche damit nur einmal den Aufsatz: „Was gilt es in diesem Kriege?“ Da spricht die gleiche Gesinnung, und in beiden Artikeln wird auch der Fürst mit seiner Maitresse als Gegenbeispiel gegen die wirklichen Verhältnisse angeführt, was wohl kaum Zufall ist. Der Dichter der Hermannsschlacht, der politischen Gedichte und Aufsätze verlangte von sich und andern den freudigen Verzicht auf allen Luxus und alle Bequemlichkeit und die Beschränkung auf das Notwendigste (Wasser, Brot und Gewand, A. 109, Z. 29). Die Luxussteuer konnte einem Kleist allenfalls bagatellenhaft scheinen, aber nimmermehr unbillig.

Ferner kann ich nicht mit Steig in der „heiligen Cäcilie“

politische Opposition gegen das Finanzedikt sehen. Die Säkularisation des Kirchengutes mußte dem echten Patrioten, wie Kleist, ebenso erfreulich sein wie das hochherzige Beispiel des Königs, der „das vorhandene, goldene Tafelgeschirr in die Münze“ gab und Domänen verkaufte oder verpfändete (F. Voigt, Gesch. d. br.-pr. Staates 1878, 523). Diese Legende erzählte Kleist nur, um seinem Freund Müller eine Aufmerksamkeit zu erweisen (zur Taufe seines Töchterchens Cäcilie) und im großen Publikum das Gefühl für die überirdischen Mächte zu stärken, was ja auch seine Anekdoten „Der Griffel Gottes“ (A. IV, 196) und „Kapitän v. Bürger“ (A. IV, 199) bezwecken. Hätte Kleist jemals so energisch für Müller und gegen Hardenberg Partei ergriffen, wie Steig es darstellt, dann hätte er bei seinem ehrlichen, festen Charakter auf keinen Fall so freundlich und untertänig an diesen schreiben können. Wie wäre es dann möglich gewesen, daß er sich in dem Brief vom 3. Dezember 1810 (Zoll. CXXIII) zu einer unbedingten Vertretung der Hardenbergischen Gesetze erbot? und nicht nur für seine Person, sondern auch für seine Freunde?

Später sagt Kleist ausdrücklich, daß in den Abendblättern nur einmal bewußtlos gegen die Interessen der Staatskanzlei angestoßen worden ist (Zoll. CXXVIII), und daß er „vielen guten Willen“ gehabt habe, „es wieder gut zu machen“. Und wenn er in demselben Briefe und in dem an den König vom 17. Juni 1811 wiederholt von einer „Veränderung des Geistes“ seiner Abendblätter spricht, so kann Kleist nach Lage der Dinge damit nichts anderes gemeint haben, als daß seine Zeitung von einem unparteiischen Volksblatt, in dem alle Parteien ihre Meinung frei besprechen und in diesem Gespräch zu einer klaren, sicheren Anschauung kommen sollten, durch den Zwang der Zensur zu einem halbamtlichen Regierungsorgan geworden war. So müssen wir auch hier wieder feststellen: Kleist bleibt immer er selbst; auch seine Anschauungen über den Staat sind nicht romantisch schlechthin, sie haben eine stark persönliche Färbung.

Anhangsweise sei es mir gestattet, noch etwas über seine Stellung zur Naturwissenschaft seiner Zeit zu sagen. Diese

war bekanntlich äußerst stark von der romantischen Naturphilosophie Schellings und Baaders beeinflußt. Von ihr wollte Kleist, wie wir schon hörten, nichts wissen. Wir haben ja bereits oben gezeigt, daß er bei Wünsch eine tüchtige empirische Schulung genossen und schon die modernen psychophysischen Ideen vom tierischen Magnetismus kennen gelernt hatte. Auf diesem Grunde baute er weiter; alle Gebiete der ausgedehnten Wissenschaft bearbeitete er mit großem Eifer und ließ keine Gelegenheit vorübergehen, sich darin fortzubilden. So besuchte er z. B. auch die Vorlesungen G. H. Schuberts in Dresden und verfolgte seine Forschungen über die Nachtseite der Natur mit größtem Interesse, da er hier wichtige Aufschlüsse über das Seelenleben für seine poetische Praxis erhoffte, ohne sich aber in sklavische Abhängigkeit von ihm zu begeben, wie es so oft tadelnd dargestellt worden ist. Denn am wichtigsten waren dem Empiriker Kleist nicht die Theorien, sondern die Versuche; nur mit ihrer Hilfe erwartete er einen Fortschritt in der Erkenntnis. Auch studierte er neben Schubert noch Reil (Euphorion VIII, 771) und Steffens noch kurz vor seinem Tode (Bül. 79).

Aber wenn auch Kleist die Autorität dieser bedeutenden Gelehrten seiner Zeit anerkannte, so wußte er eben doch seinen eigenen Standpunkt zu wahren, indem er das Reinnaturphilosophische ausschaltete, so wie er auch den unter den Romantikern hochgeschätzten Brownianismus verwarf (vgl. Rahmer, Kleistproblem 121), und Beobachtung und Versuch in den Vordergrund stellte (vgl. Kob. 48 u. a.), so daß man ihn einen Vorläufer der modernen Naturwissenschaft nennen kann. Wie kräftig geht er in seinem Aufsatz „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten“ (A. IV, 182 ff.) gegen die bildungsstolzen, kleinmütig-ungläubigen Aufklärer und gegen die hochmütigen Naturphilosophen vor! Wie treffend kennzeichnet er den Hypothesen- und Systemunfug seiner Zeit!

Beobachtungen und weitausschauende Unternehmungen, die erfindsamen Köpfen zu Entdeckungen Gelegenheit geben, die forderte er als das, was der Menschheit not tut. Wenn ein Versuch auch nicht zu dem erwünschten Ziel führt, so führt er doch am Ende zu einem andern, vielleicht noch viel

rgebnisreicheren. Mancher Satz klingt wie eine Prophe-
eihung auf die gewaltigen Erfolge der Naturwissenschaft,
esonders der Mechanik und Chemie, wie sie das 19. Jahr-
undert gesehen hat. Zukunftsmusik weht durch den ganzen
Aufsatz; denn so energisch er auch den Systemübermut und
Theorienstolz zurückweist und gebührend verspottet, von klein-
mütiger Verachtung der Wissenschaft, wie man sie in ortho-
doxen Kreisen finden kann, erscheint auch nicht die geringste
Spur bei ihm; im Gegenteil: hier entzückt ein lebendiger
Glaube an die Größe und Zukunft menschlicher Wissen-
schaft, wenn sie nur in aller Demut an die Dinge herantritt
und sie mit allen Sinnen nach ihrem Wesen befragt. Man
kann es nicht laut genug betonen, daß Kleist Aufgaben ge-
sehen und gestellt hat, deren Lösung der Folgezeit gelang.
Und so ist er auch in der Naturwissenschaft kein verträumter
Romantiker, sondern ein scharfäugiger Realist.

Auf die interessanten Fragen näher einzugehen, verbietet
hier der Raum. Nur noch eine Bemerkung: Wünschs Ein-
fluß auf Kleists „Wassermänner und Sirenen“ habe ich schon
in der Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. XVI, 230 erwähnt. Es
wäre wohl möglich, daß nicht Fouqué Kleist zu diesem Auf-
satz, sondern Kleist Fouqué zu seiner Undine angeregt hat.
Denn Fouqué hat keineswegs „die Poesie des fließenden,
rauschenden Wassers“ (B. K. 599) entdeckt, wie die auf
Tiecks Äußerung hin gestrichene Wasserzauberszene im Käth-
chen beweist (Bül. 56); Kleist hat wohl darüber zu Fouqué
gesprochen, da er die im Hinblick auf die Bühne vorgenommene
unpoetische Änderung bereute.

2. Kunst und Kunstanschauungen.

Wir haben zuletzt die Werke Kleists besprochen, die in
gewisser Weise als Gegenbeispiele gegen romantische Erschei-
nungen zu betrachten sind. Jetzt müssen wir die Arbeiten
unseres Dichters durchgehen, die bei dem freundlichen Ver-
kehr mit einigen Dichtern und Kritikern der Schule ans Licht
getreten sind, also vielleicht doch etwas abgefärbt haben.
Sehen wir zu.

Der Versuch, seine Novellen in ihrer Gesamtheit als

völlig romantische Produkte zu verschreien, ist endgültig gescheitert durch E. Schmidts Hinweis, daß „die neue, aparte, unerhörte Begebenheit“ der eigentlichen Novelle eigentümlich ist (A. III, 130) und also keineswegs mit dem Romantisch-wunderbaren in einen Topf geworfen werden darf. Und trotz der Anlehnung an Cervantes im ursprünglichen Titel „moralische Erzählungen“ (Vjschr. f. Lit.-Gesch. II, 302) ist doch eine direkte Nachahmung nicht nachzuweisen (A. III, 130): auch hier ist Kleist originell, vielleicht am originellsten. Gleichwohl hat man auch im einzelnen romantische Spuren aufzuzeigen versucht.

Da spukt zunächst romantisch im Kohlhaas die Zigeunerin. Freilich ist dies überirdisch magische Element dem Stoff der Erzählung nicht fremd, wie Pniower in der Zeitschrift Brandenburgia 1901/2, X, 314 ff. nachgewiesen hat. Immerhin ist es von Kleist erst nachträglich, bei der letzten Redaktion in Berlin 1810, eingefügt worden und, es ist nicht zu leugnen, zum Schaden der künstlerischen Einheit des Stils. Aber poetisch ist es gerechtfertigt, wie auch Pniower a. a. O. zeigt; und wir haben hier ein Beispiel, wo der Künstler Kleist dem Dichter ein Zugeständnis macht; aber nicht nur dem Dichter, sondern zugleich dem glühenden Patrioten, der damit seinem dämonischen Hasse gegen die rheinbündischen Wettiner Luft macht. Da es aber in so trefflicher Symbolik geschieht, so daß das Werk nicht romantisch-ironisch auseinanderfällt, und das Geheimnisvoll-Geisterhafte doch nimmermehr ausschließlich romantisch genannt werden kann, sondern von jedem wirklichen Dichter verwandt wird, so ist auch hier der Anteil der Romantik gleich Null, es sei denn der mittelalterliche deutsche Stoff selbst (A. III, 139/40). Doch sind diese völkischen Stoffe nicht erst durch die Romantik aufgekommen, sondern ein Erbe aus der Zeit der Genies.

In der „Marquise von O...“ soll das erotische Problem romantisch sein. Aber ganz abgesehen davon, daß der Stoff dieser Erzählung sehr alt ist und sich in der Weltliteratur wiederholt findet, kann man in Kleists Novelle nicht einmal von einer erotischen Problemstellung sprechen, da der Dichter über das eigentlich Erotische, das ja nur im Stoffe liegt, kurz

inweggeht und sich eine ganz andere Aufgabe gestellt hat, ämlich, eine reine weibliche Psyche unter den für eine Frau urchtbarsten Verhältnissen, die Kleists Rücksichtslosigkeit zur Erhöhung des Eindrucks aufgreift, in ihrer unendlich himmischen Größe und Schönheit zu zeigen. Mit gewaltiger Kraft at der Dichter das Stofflich-Erotische fast völlig vernichtet, m das ganze Interesse des Lesers auf die wundervolle Ercheinung einer makellosen Frauenseele zu konzentrieren. Wer iesen zwingenden Blick Kleists nicht spürt, für den hat er icht geschrieben.

Das Erdbeben in Chili dürfte wohl niemand für die Romantik in Anspruch nehmen, es sei denn jene kurze, stimmungseiche Schilderung der Nacht nach dem Erdbeben (A. III, 301). Aber auch hier ist alles so fest, so plastisch geschaut, und überhaupt in dem ganzen Werk ist eine solche Gewalt und Tiefe der Leidenschaft bei allerhöchster, künstlerischer Gestaltung, daß es den Stempel des schlechthin Klassischen an der Stirn trägt. — Von der Verlobung in St. Domingo möchte ich lasselbe behaupten, wenn auch die Art der tragischen Verwicklung (leicht lösbares Mißverständnis) getadelt wird und vielleicht als (romantische) Überspannung angesehen werden nag. Ich finde aber darin eine echt Kleistische Herbheit, die nit der Romantik nicht das geringste zu tun hat.

Doch die bisher genannten Novellen hat man im ganzen passieren lassen, um so ärger aber den andern zugesetzt. Von ler willkürlichen Konstruktion einer unaufhaltsamen Zerrüttung les Dichters ausgehend, hat man die Anzeichen hierfür in den letzten erhaltenen Werken seiner Muse gesucht — und gefunden (vgl. Brahm a. a. O. S. 370). R. Steig hat diese Urteile für immer in der ernsten Wissenschaft vernichtet und durch den Nachweis der Quellen und die Einordnung in die reiche Arbeit des letzten Lebensjahres unseres Dichters eine gerechte Würdigung dieser kleinen Werke ermöglicht.

Es ist ja kein Zweifel, daß das „Bettelweib von Locarno“ aus einem Märchenstoff erwachsen ist, mit dem sich „ungefähr zu derselben Zeit“ noch Arnim und die Brüder Grimm befaßten (B. K. 524); aber die Behandlung bei Kleist ist im Gegensatz zu den Romantikern „ins Psychologisch-Erklärliche, ins

Natürlich-Unumgängliche gewendet“ (525), so daß für die Romantiker nichts als die Anregung bleibt. — Mit der heiligen Cäcilie verhält es sich ebenso. Es ist verfehlt, katholisierende Tendenzen (A. III, 135) hineinzulesen, die Kleist immer ganz ferngelegen haben (s. o.). Er hat mit der künstlerischen Gestaltung dieser Legende seinem Freunde Adam Müller eine Aufmerksamkeit erweisen wollen, wie in der Phöbuszeit mit dem Begleitgedicht zu Hartmanns Bild „Die drei Marien am Grabe“. Daß er damit zugleich den großen künstlerischen Eindrücken musikalischer Art, die er in der katholischen Kirche zu Dresden empfangen hatte, ein Denkmal setzte, soll nicht bestritten werden, ist aber nur ein Zeugnis für Kleists ernste Liebe zur Musik, keineswegs für katholisch-romantische Neigungen. — Dasselbe gilt vom Findling, wo der Erzähler ebenso wie im Erdbeben „ein übles Licht auf den Klerus wirft“ (A. III, 135), also katholische Absichten nicht haben kann. Auch diese Erzählung ist in ihrer künstlerisch-plastischen Darstellung und unbezähmbaren Leidenschaft ein echtes Kind unseres Kleist ohne bemerkenswerte romantische Züge. — Den Stoff zu seiner letzten Novelle, dem Zweikampf, verdankt er der Anregung der Heidelberger Romantiker und C. Baechlers Übersetzung aus Froissards Geschichtschronik Frankreichs (B. K. 539). Was er in seiner originellen Kraft daraus gemacht hat, kann man jetzt bei Steig sehr lehrreich vergleichen. Romantisch ist an dieser Novelle ebenso wie an der heiligen Cäcilie nur der Stoff (s. o.), doch nimmt ihm die objektive Behandlung alles Tendenziöse. So sind auch die letzten Novellen Originalleistungen, die sich wohl neben ihren älteren Schwestern sehen lassen dürfen, wenn sie auch im Drange der Zeit nicht zur höchsten Vollendung haben heranreifen können. Alles in allem ist der Einfluß der Romantik in Kleists Novellen nicht bedeutend.

Dasselbe dürfen wir auch von Kleists Lyrik behaupten, soweit sie auf uns gekommen ist (s. o. S. 46 f.): durch die anschauliche Bilderpracht, durch Schwere und Kraft erscheint sie als typisches Gegenstück zu den leichten, zerflossenen Stimmungsprodukten der Romantik. Freilich von der eigentlichen Liedlyrik Kleists ist uns ja blutwenig erhalten: eigentlich kann

man neben seinen Kriegsliedern und den wenigen Einlagen in seinen Dramen — unter ihnen der einzige Bardenchor — hier nur die anmutigen Liebeslieder „Jünglingsklage", „Mädchenrätsel" und „Katharina von Frankreich", die schwungvoll innige Fabel nach La Fontaine, das klassisch-schöne „Sonett an die Königin Luise", womit er der Romantik in der Form ein kleines Zugeständnis macht, und das tragisch-erschütternde „letzte Lied" nennen. Aber ich bin weit entfernt, mit Eloesser (D. Litztg. 1898, XIX, 191) zu glauben, daß Kleist „der einzige von unsern großen Dichtern mit unlyrischem Temperament" sei (vgl. A. IV, 7). Mag uns seine dramatische und epische Begabung auch vorherrschend erscheinen, einem aufmerksamen Leser werden die lyrischen, stimmungsvollen Partien in Dramen und Briefen nicht entgehen; und wir dürfen annehmen, daß er auch auf lyrischem Gebiete Großes hätte leisten können, ja, vielleicht geleistet hat. Denn daß wir von ihm so gut wie keine lyrischen Bekenntnisse im Sinne Goethes besitzen, erklärt sich wohl aus Kleists männlicher Keuschheit, die nach einem schönen Hebbelwort in der Scheu besteht, sein Herz zu entblößen. Darum objektiviert er seine innersten Erlebnisse und Schmerzen dramatisch, daß es nur durch äußere Mittel (Briefe und Aufsätze) möglich wird, sie der sicheren Hülle zu entkleiden. Penthesilea ist der beste Beweis. Aber auch er hat wohl subjektivste Lieder gesungen; sein Tagebuch wird diese heiligsten Schätze geborgen haben. Vielleicht hätte eine glückliche Wendung in seinem Leben ihn mitteilsamer gemacht.

Jetzt kommen wir zu einem Werke, das sichtlich unter Adam Müllers Einfluß entstanden ist und fast allgemein für durchaus romantisch gilt. Und Kleist selbst hat die Verwandtschaft mit der Romantik bedingt zugegeben, wenn auch nicht auf dem Titel, wo er es in die Gattung der Ritterschauspiele einreiht, wohl aber in seinen Briefen an Cotta. So nennt er am 7. Juni 1808 das Käthchen von Heilbronn ein Stück, „das mehr in die romantische Gattung schlägt als die übrigen (Amphitryon, Penthesilea, Guiskard)" (Cotta IV, 329), und am 12. Jan. 1810 meint er: „Ich würde, wenn es (das erste Taschenbuch mit dem Käthchen) Glück macht, jährlich eins von der romantischen Gattung liefern können"

(Cotta IV, 331). Das kann und soll natürlich nichts beweisen, ist aber doch wichtig für die Vorstellung, die Kleist und seine Zeit mit dem Begriff „romantisch“ verbindet. Er kann nur die losere, märchenhafte Behandlung des mittelalterlichen Stoffes wie diesen selbst und das Überwiegen des Reinpoetischen gegenüber dem Reinkünstlerischen damit gemeint haben. Denn irgend etwas spezifisch Romantisches, wie es Tieck in der Dichtung geschaffen und die Schlegel in der Kritik fixiert haben, ist auch im Käthchen nicht zu spüren.

X Dem Stoffe nach ist es zweifellos ein Patenstück von Goethes Götz von Berlichingen, der Form nach ist es durchaus Shakespearisch; im ganzen ist es ebenso selbständig unromantisch-Kleistisch wie die Jungfrau von Orleans unromantisch-Schillerisch, wiewohl sie sich als romantische Tragödie ausgibt. Denn die poetische Stimmung des Käthchens unterscheidet sich von der romantischen durch ihre Reinheit und Klarheit: sie verschwimmt nicht in Dämmerung und löst sich nicht in Dunst auf; sie wird auch nicht durch subjektive Ironie gestört. Die Personen sind, wie immer bei Kleist, fest umrissen und stark individuell; und der Somnambulismus wird nicht mystisch mißbraucht, sondern nur zur Erhöhung der poetischen Stimmung benutzt. Überall herrscht die psychologische Motivierung, wenn auch die überirdischen Mächte in die wundervolle Märchenwelt freundlich eingreifen. Eloesser sagt sehr X schön (Brandes, Literatur XVI, 54): „Ganz einzig ist das Werk, weil sein Dichter uns nicht, wie irgend ein Romantiker, in eine mondbeglänzte Zaubernacht einlullt, sondern als ein rotwangiges Erdenkind tritt uns das Märchen an einem hellen Sommertage entgegen. Diese junge Dichtung hat Mittagsglanz, Waldduft, unverwelkliche Frische und Unbefangenheit des Gemüts, einen reinen poetischen Hauch, wie wir ihn sonst nur in der noch weiteren Atmosphäre des „Götz von Berlichingen“ atmen können.“

Und um noch auf eine Einzelheit einzugehen, das Peitschenmotiv (3. Aufzug, 6. Szene) kann es auch nicht in die Wernersche Sphäre herabziehen. Denn es zeugt wahrhaftig von einer heillosen Verständnislosigkeit, wenn man dabei an Sadismus denken kann. Als der Graf von Strahl zur Peitsche greift, hat er auch nicht die leiseste erotische Regung, sondern ein heiliger

orn durchglüht ihn, weil sich ihm Käthchen, trotz ihrem ısdrücklichen Versprechen, ihm fern zu bleiben, wie er meint, ɔn neuem aufdringen will. Sobald er aber das Mißverständnis nd damit sein Unrecht einsieht, ergrimmt er über sich selbst \. II, 258) und wirft das verhaßte Werkzeug zum Fenster inaus. Noch in der Hollunderbuschszene treibt ihm die Erınerung an die rasche Zornesregung Tränen in die Augen. irekt wahnsinnig ist es demnach, daraus für den Charakter es Dichters einen Strick zu drehen. Vergessen etwa die eute, die immer betonen, daß sich Kleist an diesem „Ideal reiblicher Passivität" einmal in Wollust berausche, zufällig trahls Wort: „Verflucht die hündische Dienstfertigkeit" A. II, 265)? Wer hier etwas Gemeines oder Unreines wittern ann, der ist selbst ein Verworfener und Kranker oder aber llen Kunstverständnisses bar. So ist auch die Verwandtschaft les Käthchens mit den Werken der romantischen Schule äußerst veitläufig.

Das nächste große Drama, das Kleist schuf, war die Hermannsschlacht. Lange hat man auch sie für eine Ausgeburt romantischer Ungeheuerlichkeit angesehen und sie unter lie romantischen Allegorien eingereiht. Aber während die Allegorie nur durch den Gedanken, der ihr zugrunde liegt, ein Scheinleben führt, strotzt die Hermannsschlacht von eigenem Leben; und wer den Anlaß, dem das Werk seine Entstehung verdankt, gar nicht kennt, wird nicht das geringste darin vermissen, wird es vollkommen verstehen. Es ist und bleibt trotz manchem Anachronismus in äußerer Ausstattung, Bild, Vorstellung und Sprache dennoch die künstlerischste Gestaltung der berühmten Varusschlacht in unserer Literatur, die uns dazu die beste historische Anschauung vermittelt. Es schreitet wahrhaft gewaltig der Geist jener eisernen Urväterzeit durch die prächtigen Bühnenbilder. Nichts Gespreiztes und Forciertes, wie die Lieder der Barden des 18. Jahrhunderts mit ihrem Oberhaupt Klopstock an der Spitze, aber auch nichts Geziertes, Phantastisches und in blaue Dämmerung Getauchtes, wie bei dem Romantiker Wolfart (B. K. 199 und N. K. 82). Keine bramarbasierende Phrase, keine Sentimentalität, keine romantische Spielerei stößt uns zurück; sondern eine köstliche, naive

Frische, die wieder etwas echt Antikes hat, hebt einen i[illegible] Schwung auf klare Höhen, die alle Romantik überragen. Gan[illegible] vortrefflich ist Fontanes Urteil in seinen „Causerien übe[illegible] Theater" 1905.

Auch Kleists Prinz von Homburg zeigt nichts speziel[illegible] Romantisches. Denn mit seinem Somnambulismus verhäl[illegible] es sich ebenso wie mit dem des Käthchen von Heilbronn und so darf ich wohl die schöne Bemerkung R. Huchs an[illegible] führen, die sich auf beide Werke erstreckt (A. u. V. d. R. 230[illegible] „Der Prinz von Homburg und das Käthchen von Heilbronn sind Figuren, deren poetischer Zauber durch das mystisch[illegible] Prinzip, das in ihnen waltet, nicht beeinträchtigt, sondern vollendet wird. Beider Nachtleben scheint nur ein Ausdruck für die Liebe der Natur zu diesen ihren Geschöpfen, Seelen ohne Arg und Falschheit zu sein, denen sie mit ihren innigsten Kräften nah sein will! Dabei ist mit bescheidenem Takt von Wunderbaren Gebrauch gemacht, so daß es nur wie ein Leuchten aus fernen Tiefen in die Wirklichkeit hineinfällt und die Atmosphäre des Stücks widerspricht diesen Blitzen nicht. Durchaus angemessen ist Käthchen als gesundes, ein[illegible] faches, jungfräuliches Kind geschildert, die sich obendrein infolge ihrer Liebe noch in eine Art von natürlichem Magne[illegible] tismus kleidet, bei dem Grafen von Strahl ist sein auf Doppel[illegible] gängerei oder Fernwirkung beruhender Besuch bei Käthchen durch Krankheit glaubwürdig gemacht. Weit schwieriger war es, den nachtwandlerischen Prinzen in das preußisch[illegible] Lager zu stellen, doch ist das Wagnis vollständig geglückt nicht macht das Lager den Träumer lächerlich, sondern von ihm fällt ein poetischer Schimmer auf jenes." Also auch von diesem letzten uns erhaltenen Drama des Dichters müssen wir sagen alle romantischen Unarten sind ihm fern geblieben, und wenn man absolut eine Verwandtschaft mit der Romantik heraus[illegible] stellen will, so kann sie nur in dem eben von Ric. Huch bezeichneten poetischen Hauch bestehen, wie ihn der Dichter über die realistische Welt ausgegossen hat.

Daß Kleist in seinem letzten Lebensjahr auch die Lieb[illegible] lingsform der Romantik, den Roman, ergriff, ist zur Genüge bekannt. Durch die Unachtsamkeit Tiecks und des Verleger[illegible]

leimer ist uns aber dies unersetzliche Werk wohl für immer erloren gegangen. Auch beschäftigte ihn noch im Sommer 811 eine phantastische Dichtung (Zerstörung Jerusalems? ۱. 39*) von der wir fast nichts wissen (Tieck a. a. O. XXIV).[1] oviel können wir allerdings sagen: in die Abhängigkeit der omantischen Schule hätte er sich damit keineswegs begeben, rie man vielleicht nach dem Wort „phantastisch" glauben önnte. Denn er lehnt a. a. O. jede äußere Beeinflussung für ie Zukunft fast zornig ab; nur der in ihm lebenden Idee des chönen will er künftig folgen, ohne die geringste Rücksicht uf Bühne und Welt zu nehmen. Seine einsame Bahn, die er isher zurückgelegt hatte, war ihm noch immer zu menschenah, jetzt strebte er immer höher in den reinen Äther, der onne der Schönheit siegreich entgegen, um alle anderen rüder in Apollo weit unter sich zurückzulassen.

Von seinen kleinen Prosaschriften müssen wir ier nur soweit Notiz nehmen, als sie sich mit künstlerischen Dingen befassen und z. T. seine eigenen Anschauungen verraten. Diese wollen wir jetzt im großen und ganzen mit der romantischen Ästhetik vergleichen. Einen „feinsinnigen Beitrag" dazu nennt E. Schmidt (A. 27*) Kleists Abhandlung über das Marionettentheater. Wir haben aber schon oben bemerkt, daß ihr Grundgedanke Eigentum der ganzen Zeit ist und die erste klassische Formulierung in Schillers „Naiver und sentimentalischer Dichtung" gefunden hat, von der Kleist zweifellos angeregt ist. Ebenso steht er in dem „Brief eines Dichters an einen andern" auf dem klassischen Boden Schillers (s. o. S. 60). Es ist ein ausdrücklicher Protest gegen die Formenspielerei der Romantik. Wie er hier auf der einen Seite der Überschätzung der äußeren Form durch die Romantiker, die bei ihnen so oft in leere Formenspielerei ausartete (Sonette, Trioletts usw.), echt-Schillerisch den Gedanken, das ist den innern Gehalt als Hauptsache entgegenhielt, so betonte er auf der anderen Seite öfters, von Lessing und Schiller ausgehend, der romantischen Stillosigkeit gegenüber die feste Geschlossen-

[1]) Fr. v. Üchtritz gibt uns in der Vorrede zu seiner dreibändigen Erzählung „Eleazar" (Jena 1867) einige Nachricht davon, s. Anz. f. dt. A. XI, 202.

heit der innern Form, die genaue Beobachtung der natürlichen Stilgrenzen. So schrieb er an Collin: „Das erste Werk womit ich wieder auftreten werde, ist Robert Guiskard, Herzog der Normänner. Der Stoff ist, mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer; doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache" (Zoll. CXV f.).

Zu diesen beiden Kleistischen Forderungen des inneren Gehaltes und der inneren Form kommt noch als dritte und höchste die Originalität. Wenn nur sie vorhanden war, dann konnte Kleist alle anderen Mängel verzeihen, wie aus seinem Verhalten gegenüber Fouqué hervorgeht. Anders kann ich auch die Worte an diesen nicht verstehen: „Die Erscheinung, die am meisten bei Betrachtung eines Kunstwerks rührt, ist, dünkt mich, nicht das Werk selbst, sondern die Eigentümlichkeit des Geistes, der es hervorbrachte, und der sich in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit darin entfaltet" (Zoll. CXXX).

Deutlicher noch spricht er diese Grundforderung an ein künstlerisches Sein in dem „Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler" aus, doppelt interessant als ein Selbstbekenntnis für sein Verfahren von Jugend auf und als eine Absage an alle Schulbestrebungen. Hier bezeichnet er als das „wesentlichste Stück der Kunst" „die Erfindung nach eigentümlichen Gesetzen", die „Erfindung, dieses Spiel der Seligen", wie er es sein Lebtag geübt hat. „Denn die Aufgabe, Himmel und Erde! ist ja nicht, ein anderer, sondern ihr selbst zu sein und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes durch Umriß und Farben zur Anschauung zu bringen! Wie mögt ihr euch nur in dem Maße verachten, daß ihr willigen könnt, ganz und gar auf Erden nicht vorhanden gewesen zu sein; da eben das Dasein so herrlicher Geister, als die sind, welche ihr bewundert, weit entfernt, euch zu vernichten, vielmehr allererst die rechte Lust in euch erwecken und mit der Kraft, heiter und tapfer, ausrüsten soll, auf eure eigne Weise gleichfalls zu sein? Aber ihr Leute, ihr bildet euch ein, ihr müßtet durch euren Meister, den Raffael oder Corregge, oder wen ihr euch sonst zum Vorbild gesetzt habt, hindurch; da ihr euch doch ganz und gar umkehren, mit dem Rücken gegen ihn stellen und in diame-

ral-entgegengesetzter Richtung den Gipfel der Kunst, den ihr m Auge habt, auffinden und ersteigen könntet." Seinen romantischen Freunden machte er damit seinen Standpunkt klar.

S. 117 besprachen wir schon eine ähnliche Äußerung über die zentrale Bedeutung der Erfindung in der Kunst (an Marie von Kleist, Tieck a. a. O. XVII). Dasselbe meint der Dichter jedenfalls auch mit dem Ausdruck „gemeine, aber übrigens rechtschaffene Lust an dem Spiel" (der Einbildungen), s. den Brief eines Malers an seinen Sohn (A. IV, 145). Besonders bemerkenswert tritt diese Wertschätzung der Originalität ferner in den „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft" zutage, da er damit das Urteil Arnims, der die malerische Ausführung des Bildes, und die Kritik Brentanos, der „Idee und Stimmung" bemängelte, stark modifizierte (B. K. 267): „Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen," und das steht ihm so hoch, daß davor jeder Tadel verstummen muß.[1])

So sagt Gaudig (a. a. O. 91) sehr richtig: „Keiner der Männer, die mit Kleist in naher Beziehung gestanden haben, hat seine innere Entwicklung nennenswert beeinflußt; Kleists Originalität beweist sich darin, daß er sich ganz von innen heraus nach den Gesetzen seiner Natur entwickelt; weder an eine Zeitströmung noch an einen einzelnen Menschen verliert er auch nur vorübergehend seine Selbständigkeit, Kleist ist eine durch und durch autonome Natur."

Und noch eins müssen wir hervorheben: die unendliche

---

[1]) Echt Kleistisch ist es auch, wenn er das Allegorische, das durch den Kapuziner doch noch in der Seelandschaft lag, durch die rein symbolische Gestaltung der Idee durch treue Darstellung der nackten Wirklichkeit ersetzt wissen will. So empfiehlt er dem Maler Friedrich einen geradezu Klingerschen Vorwurf: „Ich bin überzeugt, daß sich mit seinem Geiste eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte, so glaube ich, könnte man die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man ohne Zweifel zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann."

Bewußtheit, von der aus die geistreichsten Kritiker eine Brücke von Kleist zu den Romantikern zu schlagen pflegen. Aber es besteht doch ein wesentlicher Unterschied: Kleist fehlt das Willkürliche der Romantiker. Das zeigt sich z. B. in dem völligen Mangel an romantischer Ironie. Wohl stand Kleist immer über seinem Stoff und schaltete damit in unerhörter Freiheit, er traf eine völlig bewußte, individuelle Auswahl der gegebenen Momente und zwang so die im Stoff erstickte Idee zum Sprechen; diese echt-Schillersche Geistesfreiheit wird man bei ihm schwerlich irgendwo vermissen; aber nie hätte er es fertig gebracht, so frivol wie die Romantiker mit den heiligsten Empfindungen, sei es nun Schmerz oder Freude, zu spielen und nach ihrer Manier fortwährend das eigene Werk in seiner Stimmung und Entwicklung zu zerstören. Er war eben völlig frei von der innern Haltlosigkeit und Zerrissenheit, aus der jene „romantische Ironie“ zumeist hervorgeht. Er verschwand völlig hinter seinem Werk und gab ihm so eigenes, dauerndes Leben.

Gewiß hat Kleist, ebenso wie die Romantiker und wie überhaupt jeder echte Dichter, das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können schmerzlich empfunden. Er wußte es nur zu gut, daß die Schönheit auf dem langen Wege aus dem warmen Dunkel des Unbewußten in das helle, kalte Licht des Bewußtseins oft gleichsam erstarre und den besten Schmelz einbüße. An Rühle schrieb er einmal: „Es gibt nichts Göttlicheres als die Kunst. Und nichts Leichteres zugleich. Und doch, warum ist es so schwer? Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche ist schön, und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand!“ (Bül. 243). Aber er wußte sich auch gleich zu helfen: „Studiere nicht zu viel, folge dem Gefühl. Was Dir schön dünkt, das gib uns auf gut Glück. Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel, aber es gibt nichts anderes.“ Während also die Romantiker sich entweder völlig ihrer schrankenlosen Phantasie hingaben und sich in Wolken und Dunst verloren oder mühsam mit dem Verstand seltsame Mißgeburten erklügelten (Lucinde, Alarkos), ließ Kleist beide Kräfte in sich wirken, gab aber die Leitung seinem Gefühl. Er konnte „zugleich schaffen und

ınken, was er schaffte". Otto Ludwigs Urteil (Shakespeare-udien 1858—60) ist demnach zurückzuweisen; er hatte kein erhältnis zu Kleist, darum mußte er ihn so verkennen: Zweiflern versink' ich zu nichts." Wie weit O. Ludwig selbst nter Kleist zurückbleibt, deutet gut an O. Brahm a. a. O. 93; gl. dazu noch die trefflichen Bemerkungen über Kleists dra-atische Kunst (S. 112).

Beim eigentlichen Schaffen überließ sich Kleist ganz der lee, die in ihm wirkte, und die er mit tiefsinnigen, weltver-renen Augen anschaute. Erst dann, wenn so der erste Wurf, ewissermaßen hellseherisch träumend, ans Licht gezogen war, at, aber immer reguliert durch den sichern Takt des inneren efühls, der kritische Verstand in sein Recht, der dem noch twas unbeholfenen Neugeborenen erst die vollendete Gestalt ab. Diese wahrhaft künstlerische Tätigkeit unterscheidet Kleist vorteilhaft von seinen Zeitgenossen. Künstlerisch-subjektiv, . h. eben unkünstlerisch, wie die Romantiker zumeist, hat r keine Zeile geschrieben; darum sollte das abgenutzte Vort „subjektiv" auf Kleist gar nicht angewandt werden, da s nur zu Mißverständnissen verleiten kann. Ein Subjekt ist eder Dichter, und je subjektiver in diesem Sinne ein Dichter st, desto größer ist er. Also wozu das noch besonders er-vähnen? Kleist war einer der originellsten und individuellsten Geister, muß es heißen, nicht der subjektivste, wie man so läufig liest.[1])

Im Gegenteil, er war einer der objektivsten Dichter; er hat sich niemals dem Publikum mit seiner Person aufgedrängt, wie etwa Jean Paul u. a., sondern ihm eine eigene Welt lebendig vor Augen und Seele gezaubert, allerdings wie er sie sah: aber das tut ja jeder Künstler, der überhaupt ein Recht auf

[1]) M. Lex (Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist 1904) nennt Kleist den „subjektivsten Dramatiker, insofern er stets sich selbst mit dem Inhalt seiner Werke identifizierte" (S. 259). Das ist das erste Glied einer langen Kette von Irrungen, auf die ich hier nicht weiter eingehen kann. Mit wohlfeilen Schlagwörtern wie „negativer" und „positiver" Weltanschauung oder gar Pessimismus und Optimismus kommt man Kleists Wesen nicht nahe. Wie wenig Lex davon erfaßt hat, sieht man schon daraus, daß er glaubt, im Amphitryon habe den Dichter (einen Kleist!) nur der Stoff gehindert, das Problem tragisch zu wenden! (S. 278.)

diesen Namen hat. Darin liegt ja, wie Kleist so beredt betont, sein einziger Wert. Dadurch allein wird er Mitarbeiter an dem ewigen Bau der Ideen. Vgl. über diesen „Kleistischen Gesichtswinkel" E. Schmidt (A. 32 *), ebenso seine geistreiche Gegenüberstellung von Kleist und Tieck. Zur Ergänzung mache ich auf den Gegensatz ihrer Märchenbehandlung aufmerksam, die ja mit der Annahme und Ablehnung romantischer Ironie eng zusammenhängt. Dies Unkünstlerische, Reflektierte, Raffinierte und Ungläubige, das mit jener Ironie immer verbunden ist, zerstört in den romantischen Produkten so oft die Seele des Märchens: die naive Gläubigkeit und Kindlichkeit, der die Wunderwelt natürlich ist. Mit eben dieser urweltlichen Sicherheit und Selbstverständlichkeit gibt sich aber das Übernatürliche in Kleists Werken, die dadurch dem echten Märchencharakter nahe kommen: man gedenke des Amphitryon und des Käthchens; aber auch seine fromme Legende von der heiligen Cäcilie und das spukende Bettelweib stört kein ungläubig-ironisches Lächeln des Autors. Er besitzt, wie Eloesser a. a. O. S. 4 sagt, „fast allein neben Goethe die von unsern Dramatikern so schmerzlich gesuchte Naivität, die geschehen läßt und an das Geschehene glaubt, die ungestörte Frömmigkeit der Phantasie, die aus einem einzelnen Menschen mit märchen- und mythenbildender Kraft, wie aus der Kindheit eines Volkes wirken kann." Aber durch die feine psychologische Linienführung und die kunstvolle Stilisierung im einzelnen erhebt er seine Stoffe freilich auch über die formlosere Sphäre des Volksmärchens hinaus; doch stehen seine Märchen dem Volksmärchen weit näher als denen der Romantiker, nicht diesen, sondern jenem sind sie wesensverwandt.

Der „hyperidealistische Geist der Romantiker" blieb Kleist immer fremd; er huldigte dem „klassischen Idealismus, dem Schönen ohne Namen, der harmonischen Ineinsbildung von Inhalt und Form" (R. Haym, Rom. Schule 172). Ein Vermischen der Kunstgattungen und Stilarten, wie es die Romantiker beliebten, war ihm ein Greuel; im Gegenteil hat er sich stets bemüht, hier so streng als nur möglich zu verfahren, und hat so in der dramatischen Novelle eine ganz neue Gattung geschaffen. Außerdem fand er in der bestimmten Gattung wieder

für jeden besonderen Stoff die immanente Form; wenn er im Käthchen verschiedene Stilarten mischt, so ist das eben der Stil des märchenhaften Volksstückes, das er schaffen wollte.

Zusammenfassend können wir sagen: Kleist protestierte gegen die romantische Formlosigkeit, gegen alles Verschwommene, Traumhafte, Reinmusikalische in der Darstellung; gegen alle geistreiche Spielerei und Frivolität. Romantische Ideen und Stoffe hat er gern ergriffen, soweit sie poetisch, frei und etwas Ganzes, ein Leben für sich waren. Wollen die Romantiker das ganze Meer der Unendlichkeit in einem Kunstwerk neu erschaffen, woran sie natürlich scheitern müssen, so begnügt sich Kleist damit, Unendliches im Endlichen, im engbegrenzten Raum ahnen zu lassen; glaubten die Romantiker, daß sich nur im Meer der Himmel spiegele, so wußte Kleist, daß auch aus dem kleinen Tümpel die Sterne feuchtverklärt heraufschimmern und die Ehre Gottes erzählen.

Gegenüber den schmiegsamen Romantikern war er rücksichtslos, bisweilen fast starr; erscheinen jene z. T. dekadent, so ist Kleist urweltlich morgenjung, hatten jene nur Nachgefühle und Mitgefühle, so wurden in ihm wieder einmal die Urgefühle der Vorwelt lebendig, und er hatte den Mut, sie darzustellen, z. B. die Rache der in ihrem heiligsten Gefühl beleidigten Frau (Penthesilea und Thusnelda). Wenn das den zimperlichen Jüngferchen der Epigonenzeit nicht behagte, dann fort mit ihnen aus dem Theater! Das ist keine romantische Überspannung: denn auch die Weimaraner Klassiker hatten sich gegen die weibische Verzärtelung unserer Kultur gewandt (vgl. z. B. das 150. Xenion). Und der reife Friedrich Schlegel schrieb bei der Rezension von Goethes Werken 1808 (K. N. L. CXLIII, 381/2): „Gegen Goethes Elegien war anfangs viel Einrede von seiten der strengen Sittlichkeit; wenn aber dem Dichter nichts zu sagen erlaubt wäre, als was sich in Gegenwart junger Frauenzimmer sagen läßt, so möchte wohl überhaupt keine Poesie möglich sein, am wenigsten aber eine wie die der Alten!“ Eine solche aber erstrebte Kleist, wie er sich ja auch zur Verteidigung seiner Penthesilea auf König Ödipus beruft (s. Epigramme).

Naturwahrheit hieß sein Ideal. Er stellte ganz realistisch

dar, so deutlich, wie sein Dichterauge sah, das von einem empirischen Naturforscher geschult worden war; aber es sah eben mehr als gewöhnliche Augen, es schaute auch mit tiefem Seherblick die Wunder mitten in der realistischen Welt und zeigte sie den anderen; aber anders wie E. Th. A. Hoffmann, der diese dadurch in ein grauenvolles Wanken brachte; denn Kleist ließ das Überirdische in die sichere Welt der Objekte nur ahndungsvoll hereinwehen wie lebenkündende Lüfte im Vorfrühling: das ist dann der romantische Duft, der seine realsinnlichen Gestalten freundlich verklärt.

Das Spezifisch-Poetische hat er also nur mit den Romantikern gemein, wie es aber freilich allen wahrhaft großen Dichtern angehört. Die Romantiker schöpfen meist nur diesen poetischen Schaum ab und geben ihn als die Welt, die dann bei festem Zugreifen natürlich bald zerfließt; Kleist aber poetisiert die Welt in ihrer ganzen Tiefe; er gibt wirkliche Menschen, wirkliche Dinge, jene nur ihre Schatten. Den Romantikern wird alles Musik, unserm Kleist alles Bild, alles Gestalt; sie kennen nur den Ton und die Farben der Dinge, er Seele und Leib, das ganze Wesen. — „Ihre Bücher gleichen zumeist reizenden Arabesken, denen nichts fehlt als der feste Kern, den sie umranken sollten. Zierat, Dekoration, was als krönender Schmuck aus dem Stamm herauswächst, ist selbständig geworden und schwankt als ein befremdendes Wunder durch die Luft“ (R. Huch, Blz. d. R. 354), und ihre Menschen sind Kopfgeburten ohne Fleisch und Bein. Kleists Werke hingegen sind stolze, einsame Bäume, die Efeu und anderen Schmarotzerschmuck nicht lieben und in der Hinsicht einem Brentano arm erscheinen mochten, aber um so gesunder und lebenskräftiger sind; seine Menschen stehen fest und sicher auf Homers „nahrungspendender Erde“.

Kleist zählt ferner nicht zu jenen „passiven Künstlernaturen, die die begeisternde Stunde erwarten müssen, wenn sie schaffen sollen; er ist eine typisch reine Ausprägung der aktiven, energischen Künstlerart: er zwingt trotzig seiner Natur das dichterische Schaffen ab“ (Gaudig a. a. O. 89); doch geschah das nicht willkürlich durch den Verstand wie bei Friedrich Schlegel, sondern natürlich: durch eine intensive

ersenkung in seine Aufgabe, zu der die meisten Romantiker
ar nicht fähig waren. Sie waren „geistreiche Franzosen",
ie „den Lichtstrahl der Dinge auffingen" (s. o. S. 53/4); er ein
chwerblütiger Deutscher, der „liebevoll herumgeht" und „ihr
Vesen erfragt".

Den Romantikern fehlte, wie R. Huch sagt (Blz. d. R. 317),
die unbewußte Kraft, die mit instinktiver Sicherheit die Form
ildet. Sie waren zu wenig Griechen". Und das war Kleist
n so hohem Grade, daß man ihn einen der größten Künstler
nter den deutschen Dichtern nennen kann. Er suchte nicht
ich selbst wie die meisten Romantiker — „seiner war er
icher" —, sondern die Welt der Objekte, die er wie ein
rieche liebte mit naiver Gläubigkeit. Deshalb litt er der-
inst so schwer unter Kants Lehre von der Unmöglichkeit,
ie Dinge zu erkennen, wie sie wirklich sind, bis er sie durch
tarken Glauben überwand.

Er war ein naiver Dichter, darum war ihm das Objekt
veit wertvoller als dem sentimentalischen Schiller, der in der
Naiven und sentimentalischen Dichtkunst von seinesgleichen
agt: „Ihr eigentlicher und herrschender Charakter ist es nicht,
nit ruhigen, einfältigen und leichten Sinnen zu empfangen und
las Empfangene ebenso wieder darzustellen. Unwillkürlich
lrängt sich die Phantasie der Anschauung, die Denkkraft
ler Empfindung zuvor, und man verschließt Auge und Ohr,
um betrachtend in sich selbst zu versinken usw." Kleist aber
schaute und lauschte immer mit scharf eingestellten Augen
und Ohren, um sich nichts von der äußeren Erscheinung ent-
gehen zu lassen. Er war ein treuer, weitschauender Land-
mann, der für das Reich der Ideen aus jenen brachliegenden
Gebieten der Objekte fruchtbares Neuland erpflügte.

Mit einem Worte: Kleist ist kein Romantiker; er ist
kein Geselligkeitsdichter, sondern ein Original-Genie. Er ist
absolut einsam durchs Leben gegangen, wie Fontane von sich
selbst rühmt. Auch er hat „den Schaden davon gehabt, aber
auch den Vorteil". „Vieles büßt man ein, aber was man ge-
winnt, ist mehr." Was Goethe zu Eckermann über Béranger
sagt (III, 213), das gilt ebenso von dem großen Sohne der
Mark: „Er hat nie gefragt, was ist an der Zeit? was wirkt?

was gefällt? und: was machen die andern? damit er es ihnen nachmache. Er hat immer nur aus dem Kern seiner eigenen Natur heraus gewirkt, ohne sich zu bekümmern, was das Publikum oder was diese oder jene Partei erwarte. Er hat freilich in verschiedenen bedenklichen Epochen nach den Stimmungen, Wünschen und Bedürfnissen des Volkes hingehorcht; allein das hat ihn nur in sich selber befestigt, indem es ihm sagte, daß sein eigenes Innere mit dem des Volkes in Harmonie stand, aber es hat ihn nie verleitet, etwas anderes auszusprechen, als was bereits in seinem eigenen Herzen lebte."

So hat sich Kleist den Lorbeerkranz der Unsterblichkeit zusammengepflückt gegen alle Tücken eines grausamen Schicksals und trotz der stumpfen Gleichgültigkeit und blöden Verständnislosigkeit seines undankbaren Volkes.

IV.

H. v. Kleists Charakter, Lebenslauf und Tod.

„Sich an seiner Vergangenheit versündigen, ist der ärgste revel, den ein Volk begehen kann. Noch schlimmer aber ls sie ignorieren und vergessen, ist sie mißverstehen und entürdigen" (O. Ewald, Die Probleme der Romantik als Grund-'agen der Gegenwart 1905, S. 84). Dies Wort kann man leider ıit gutem Recht als Motto über das Kapitel setzen, das wir ›tzt behandeln wollen, um die Aufgabe, die wir uns gestellt aben, wenigstens andeutend zu erschöpfen. Denn es wird renig historische Persönlichkeiten geben, an denen im obigen inne schlimmer gefrevelt worden wäre als an H. v. Kleist. Schon rährend seines glücklosen Erdendaseins, dann nach seinem 'ode bis auf den heutigen Tag verfolgt den einsamen Wanderer as Gekläff wachsamer Hofhunde und das giftige Summen riderlicher Schmeißfliegen; und selbst in des biedersten Mannes nenschenfreundliche Stimme kommt ein argwöhnischer Klang, renn er ihn fragt: wohin des Weges? Selten, daß ihm einer 'ertrauensvoll die Hand geschüttelt hat.

In letzter Zeit ist es ja häufiger geworden. Aber die 'atsache, daß Bücher wie das oben genannte von O. Ewald ıeute noch so haarsträubende Urteile über den Menschen Kleist n die Welt schreien können, gibt allerdings zu denken und ordert einen tüchtigen Kehrbesen. Es lohnt nicht, sie im inzelnen anzuführen, da sie durch die ganz unwissenschaftliche Methode ihrer Auffindung von selbst ad absurdum geführt werden. Ewald sucht nämlich durch einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Zitate seiner Werke Kleists Charakter

zu erschließen und macht ihn so „zum nimmermüden Fah- flüchtling der Einsamkeit“, „zum Wertfrevler im großen Stil- zur Verbrechernatur, zum Sadisten! So gilt Herrn Ew außer Einzelstellen verschiedener Werke der Amphitryon a typischer Beleg für des Dichters sittlichen Bankrott, derselb Amphitryon, von dem eine **Dame** (P. Schlodtmann a. a. O 280) folgendes Urteil fällt: „Ganz unfaßlich wird es jede bleiben, der die Dichtung unbefangen auf sich hat wirke lassen, wie man sie je habe herbeiziehen können, um den sit lichen Charakter Kleists zu verdächtigen. Ein sittlich niedrig stehender Mensch vermag nicht eine Gestalt wie Alkmene z schauen; er ist unfähig eines so hohen idealistischen Gedanke fluges; er würde nie ein solches Thema mit solcher Ruhe un Sicherheit behandeln können. Kleist schreckt vor keiner Au gabe zurück, weil er sich die Fähigkeit zutraut, sie mit reine Herzen zu lösen, weil er seinem Volke soviel gesundes, sitt liches Gefühl zutraut, rein nachzuempfinden, was er ihm mi reinen Händen bringt.“ Herrn Ewald geht diese Fähigkei ab; und er liest zudem die Dichter nur mit dem Verstand statt mit Gefühl und Phantasie. Aber was soll man auch vo seinem Beruf zur Wissenschaft denken, wenn er, wie erwähnt so völlig unhaltbare Schlüsse wagt?

Denn aus Bekenntnislyrik und -Roman kann man ja wol einzelne Charakterzüge des Dichters **erfühlen**, jedoch auc nur mit feinstem Takt! Aber bei einem so objektiven Ge stalter, wie es Kleist war, der alles in seiner Eigenart e schaute und dann fest hinstellte, ist es vollkommener Unsinn Aus seinen poetischen Werken ist auch nicht die geringst biographische Notiz zu gewinnen, so viel Erlebtes auch dari verarbeitet ist, und auch nur solche Charakterzüge lassen sic auf diesem Wege aufweisen, die sich aus dem Dasein einer s stolzen Reihe geschlossener, von Fall zu Fall schönerer Kunst werke ergeben, niemals aus einem einzelnen Werk, einer ein zelnen Gestalt in bestimmter Situation oder gar aus einem einzelnen Dramenvers. Dies ganze unwissenschaftliche Ver fahren ist mit O. Ewald gerichtet!

Der Grundzug jenes pseudo-Kleistischen Charakterbildes, wie es Ewald gezeichnet hat, ist die innere Haltlosigkeit und

Friedlosigkeit, wie sie für einige Männer, die zur romantischen Schule gehörten oder mit ihr in Beziehung standen, (den jungen Tieck, Werner, Brentano u. a.) als typisch angesehen und als das Wesen des romantischen Charakters bezeichnet wird. Unter dieser Marke hat Kleist auch in R. Huchs romantische Monographie „Ausbreitung und Verfall der Romantik“ Eingang gefunden. Sein „romantischer Lebenslauf“ wird uns erzählt, von seinen Werken erfahren wir bezeichnenderweise nur weniges (S. 230 und 237); freilich ist das Wenige, wie es bei dem feinen ästhetischen Verständnis der geistreichen Dichterin nicht anders sein kann, im ganzen richtig. Aber es ist sehr bedauerlich, daß sie die Quellen für Kleists Leben nicht einmal einigermaßen zu kennen scheint. Denn sie berichtet geradezu Falsches oder gruppiert es so, daß es historisch unwahr wird, s. S. 146. Doch sehen wir einmal von dieser Entgleisung ab. Ist denn an dem Gedanken etwas Richtiges? War Kleist wirklich ein romantischer Charakter?

Das labile Gleichgewicht seiner Seele pflegt man dafür besonders gern anzuführen. Doch war es nicht immer labil, wie man sagt; nur für die Guiskardperiode darf man es vielleicht behaupten. Seitdem aber dieser Sturm und Drang ausgetobt hatte, war Kleist in tiefster Seele ruhig wie ein Kind. Durfte er doch von sich selbst sagen: „Nichts Sanfteres und Liebenswürdigeres als Dein Bruder, wenn er vergnügt ist“, Kob. 128, und J. G. Schubert rühmt ihn als einen „ernsten, stillen Mann“, Brentano als „kindergut“. Aber der beste Beweis dafür sind seine Werke, die nur von einem Manne geschrieben sein können, der alle seine Kräfte in voller Gewalt hatte: nichts Formloses, Gestaltloses, nichts Fragmentarisches, alles gerundet und fest auf seinem Platze! Deshalb kann nur der oberflächliche Betrachter Kleist in die Reihe der romantischen Charaktere stellen. Denn von Haus aus war Kleist ruhig und fest, nur sein „unerhörtes' Unglück“ brachte ihn öfters in Situationen, wo selbst eine heroische Natur gebebt hätte. Man vergleiche doch einmal Schillers Gemütsverfassung in Mannheim, als ihm alles fehlschlug, oder die Selbstmordstimmung J. G. Fichtes, der als der eiserne Mann im Bewußtsein der Menschen lebt (s. F. Medicus' schöne Fichte-Vor-

lesungen 1905, 27), mit Kleists seelischen Depressionen, und man wird sie vielleicht eher verstehen und gerechter beurteilen. Und dazu muß man bedenken, daß eben Kleist keine heroische Natur war wie Fichte und Schiller — alles Athletische, Stoische wies er seit seinen Schroffensteinern immer energisch zurück —, sondern eine schöne, weiche Künstlerseele wie Goethe, wenn auch um so viel kräftiger, als sie weniger lyrisch und mehr dramatisch war, etwa wie Shakespeare. Kleist war nie blasiert, auch in seiner Jugend während der Guiskardperiode nicht; die übersättigte Lovell-Weltmüdigkeit lag ihm ganz fern. Sein Guiskardschmerz war der trotzige des Titanen, dessen Sturm auf den Olymp abgeschlagen ward; und wenn dies Lebensweh in späteren Jahren wiederkehrt, so ist es die Schlachtenmüdigkeit eines heldenhaften, aber unabänderlich glücklosen Kriegers, eine Gelimerstimmung. —

Wenn man aber an unserm Dichter während der Arbeit am Guiskard einen schnellen Umschlag von höchstem Stolz zu tiefster Kleinmütigkeit, von hoffnungsfrohem Jubel zu ratloser Niedergeschlagenheit (vgl. Kob. 127—153) wahrnimmt, so darf man nicht sein Gemüt dafür verantwortlich machen, das die ruhenden Verhältnisse bald zu hell, bald zu schwarz gesehen hätte. Denn man muß bedenken, daß sie eben nicht ruhend waren, so daß ihr plötzlicher radikaler Umschwung einen gleichen in Kleists Stimmung hervorrief; denn er war infolge seiner unseligen Armut äußerlich ja völlig von ihnen abhängig.

Gerade was dem romantischen Charakter nach R. Huchs geistreichem Worte (Blz. d. R. 118) fehlt, nämlich Charakter, das besitzt Kleist in hohem Grade, wie ich im Verlauf unserer Betrachtung weiter zeigen werde, trotz seinen „suchenden, ahnenden“ Dichteraugen. Zwar umrauschte auch ihn zeitlebens mit schwarzen Flügeln eine große, unendliche Sehnsucht nach Glück, nach Liebe, nach Ruhm oder vielmehr nach dem ewig Unerreichbaren, Unnennbaren, aber sie unterschied sich von der der Romantiker doch wesentlich, die nach Ric. Huch (Blz. d. R. 127) doch nur „ein Krampf der Sinnlichkeit“ war. Kleists Sehnsucht aber ist vielmehr die unveräußerliche Lebensmitgabe des Genius, es ist dieselbe, die uns aus Bismarcks Wort so

erschütternd entgegenklingt, daß ihm in seinem langen Leben nur wenige glückliche Minuten zuteil geworden wären. Sie kann ihn also nicht zum romantischen Charakter stempeln.

Ferner fehlt dem romantischen Charakter die Einheit des Bewußtseins: er fühlt sein innerstes Sein in verschiedene, heftig widerstrebende Wesen gespalten; besonders verfolgen sich unaufhörlich Verstand und Gefühl; daher sehnt sich der romantische Charakter immer nach jener Einheit, nach seinem Geist und Sinnlichkeit, Verstand und Gefühl vereinigenden Ich. Daher ist er auch geneigt, da ihm diese höhere Einheit, diese wahre Harmonie versagt ist, eine niedrigere in Selbstvergessenheit, im Rausch zu suchen und sich zu dem Zweck allerlei Ausschweifungen hinzugeben (vgl. Werner, E. Th. A. Hoffmann u. a.). Kleist hat das nie getan. Zwar hat auch er eine Zeit des öden Skeptizismus durchgemacht, wo er sich nach toter Ruhe, nach Bewußtlosigkeit sehnte (1801/2). Zwar hat auch ihn wie je irgend einen Faust die Erkenntnis, „daß wir nichts wissen können", furchtbar gequält, zwar fühlte auch er als echter Dichter das Du in seinem Innern sehr deutlich, und doch hat er sich nicht den Mächten der Finsternis hingegeben, auch keinen Augenblick. Die Einheit seiner Seele lag für ihn im Gefühl; zu ihm kehrte er immer zurück und stellte ihm die Entscheidung anheim. So oft ihm auch sein Verstand sagte, daß es sich selbst täuschen könne, dennoch hielt er daran fest als an dem sichern Anker wenigstens seiner Seele. Denn er durfte daran glauben als an etwas Heiliges, war es doch kinderrein geblieben. Auf diesem Felsen ruhte ja auch, wie wir sahen, seine Weltanschauung. So behält seine Persönlichkeit gegenüber einem Kant, dessen Weltanschauung im Intellekt, so einem Fichte, dessen weltumspannende Seeleneinheit im Willen wurzeln, etwas Schwebendes, Weiches, freilich deshalb auch etwas Poetisch-Schönes, aber gegenüber den zerfließenden romantischen Charakteren hebt er sich doch kräftig ab als eine geschlossene, selbstsichere Persönlichkeit.

Weiter bemerken wir, daß die romantischen Charaktere Relativisten sind; sie können dieselbe Sache mit gleich triftigen Gründen bejahen und verneinen und leiden unsäglich unter

dieser Unsicherheit. Kleist schätzte gewiß auch nicht die „eisernen Ellen“ und war seiner freundlich-guten Natur nach fähig, alles zu verstehen und alles zu verzeihen, ja, noch mehr: alles Lebendige anzuerkennen, eben weil es lebt. Auch er hatte lange das radikale Böse bestritten, bis es sich ihm in Napoleon offenbarte. Aber auch schon früher — und wenn wir von der kurzen Periode seines Skeptizismus absehen, können wir sagen: immer — gab es für ihn absolute, sittliche Werte. Er fühlte sich durchaus als Bürger einer intellegiblen Welt. Ihm war es heiliger Ernst damit, ein sittlich reiner und guter Mensch zu sein, und dieser Ernst durchdrang sein ganzes Wesen und alles, was er tat und schuf. Bei ihm wird man keine Spur von Frivolität finden, die als notwendiges Ingrediens zum romantischen Charakter gehört. Ihm fehlt auch die „göttliche Faulheit“; er war immer äußerst fleißig. wo er auch gerade arbeitete.

Pflichttreue und Wahrheit sind die Pole seiner Seele; ihm war z. B. jede Gesellschaft zuwider, wo er nicht er selbst sein durfte, wo er eine Rolle spielen sollte. Im diametralen Gegensatz dazu steht die Freude des romantischen Charakters am Schauspielern; man denke nur an Tieck, Werner und Brentano.

Aus all diesen Eigenschaften erklärt sich das abnorm starke Geselligkeitsbedürfnis des romantischen Charakters. seine Unfähigkeit, einsam für sich zu sein; er bedurfte immer einer Stütze. Kleist war gewiß auch gesellig, jedenfalls viel geselliger, als man gemeinhin glaubt. Einen wie reichen Verkehr unterhielt er z. B. in Dresden und in Berlin (s. Steig, B. K.)! Manchmal verlangte ihn sogar herzlich nach einem vertrauten Menschen. So klagt er in der französischen Gefangenschaft, daß „niemand da sei, dem er sich anschließen möchte“. „Und doch sehne ich mich so nach Mitteilung“ (Tieck a. a. O. XVI und vgl. dazu XXI). Dennoch konnte er einsam sein und blieb es oft tagelang, ja in Königsberg wochenlang. Seine ganze Kunst ist ein einziger Beweis dafür: sie ist durchaus eine einsame Kunst gegenüber der romantischen Schul- und Geselligkeitskunst. Seine absolute Vereinsamung ist nur ein hinzukommender, kein tieferer Grund zu seinem tragischen Ende (s. u.).

Um schließlich noch einen Hauptunterschied anzugeben, der mit der romantischen Einsamkeitsflucht und -Furcht zusammenhängt: der romantische Charakter ist durchaus unmännlich, weiblich, ja oft weibisch; immer wünscht er sich an andere zu verlieren, sich völlig hinzugeben bis zur Selbstwegwerfung, worauf dann allerdings bald der Ekel folgt. Ganz anders Kleist, er will immer seine Individualität wahren, sie ist ihm das einzig Wertvolle, das zu dauern verdient; um so mehr aber liebt er uneigennützige, hingebende Menschen, denen er etwas von seiner überflüssigen Kraft abgeben konnte. So zeigt er eine schroffe Männlichkeit.

Wir haben also gesehen, daß man Kleist auch von dieser Seite den Romantikern nicht zugesellen kann, er ist kein romantischer Charakter. Vielleicht wird es noch deutlicher, wenn ich noch eine Entwicklung von Kleists Lebenslauf, der ja die Quelle jenes Vorwurfs ist, gebe, mit gelegentlichen Hinblicken auf den einen oder anderen Romantiker und mit besonderer Berücksichtigung der Epochen und Ereignisse, die etwas Außergewöhnliches haben und damit der Gefahr, falsch verstanden zu werden, besonders ausgesetzt sind.

Seine Jugend habe ich im ersten Teil der Untersuchung so ausführlich behandelt, daß ich jetzt darauf nicht näher einzugehen habe. Zusammenfassend bemerke ich noch: es war keine romantische Sehnsucht, die ihn zwang, den Waffenrock der Väter mit dem Studentenflaus zu vertauschen, und dies war auch nicht das erste Glied einer langen Kette von Unbeständigkeiten. Vielmehr geht schon durch diese Jahre der ersten Entwicklung ein einheitlicher, großer Zug nach einem festen, ewigen Ziel. Ein heiliges, religiös-ethisches Feuer durchglühte ihn fortan und gab all seinem Streben Richtung, Kraft und Dauer.

Seinem Genius genügte die erste Stufe zu Gott, Charakterreinheit, nicht; seine Pflicht war es, die Welt zu durchdringen mit allen seinen Kräften und mit einem ungeheueren Schatz von Wahrheiten jene höheren Sterne zu beschreiten, die Gott am nächsten glühen.

Daß er mit solchen Schätzen auch irdische Güter erwerben würde, um seine bescheidenen Ansprüche „Haus,

Weib und Freiheit" befriedigen zu können, glaubte er bestimmt. Bald suchte er dies irdische Glück zu verwirklichen.

Denn im Gefühl einer starken Sinnlichkeit, die ihn oft bis aufs Blut quälte und vielleicht in ebenso plastischen Gestalten bedrängte, wie sie in Alfred Vogels grandiosem Gedicht „Wünsche" (Eine Liebe, München 1903 bei Callwey) lebendig werden, strebt er nach einer Gattin. Sie sollte ihn von dieser Qual eines aufreibenden Kampfes befreien und ihm den Sinnenfrieden geben, der ihm erfolgreiche Arbeit versprach. Man vergleiche dasselbe Verhalten bei Carus, der glücklicher als Kleist, seinen Entschluß hat ausführen können und uns ahnen läßt, wie erfreulich sich Kleists Leben wohl gestaltet hätte, wenn ihm das ersehnte Familienglück zuteil geworden wäre (R. Huch, A. u. V. d. R. 157).

Seine Liebe zu Wilhelmine trägt also von vornherein einen ausgeprägt männlichen und ethischen Charakter. Er war sich über die ungeheuere Verantwortung bei der Kinderzeugung ungewöhnlich klar und betrachtete die Zeit des Verlobtenstandes als eine ernste Vorbereitungszeit für einen schweren Beruf. Es galt, sich selbst und seine Braut physisch und psychisch (vor allem ethisch und intellektuell) hierfür tüchtig zu machen. Daher seine pädagogischen Briefe, daher seine oft pedantisch-gescholtene Lehrhaftigkeit! Wir können nicht darüber spotten, sondern haben vor solchem starken Lebensernst und heiligen Verantwortlichkeitsgefühl die tiefste Ehrfurcht. Von krankhafter Anlage kann also gar keine Rede sein (betr. der Würzburger Reise vgl. Rahmer).

Ebensowenig krankhaft ist sein Schwanken zwischen den verschiedenen Möglichkeiten einer materiellen Fundierung seiner Ehe. Haus und Familie war das eine, was er auf Erden erstrebte, Freiheit das andere. Er suchte also eine Beschäftigung, die ihm beides brachte. Nun wünschte er ja keineswegs die Freiheit um der Freiheit willen, er begehrte kein gemächliches Faulenzerleben, sondern er suchte eine Arbeit, die ihn nicht von seinem höchsten Ziel (s. o.) entfernte, sondern ihm auch ihrerseits näher brachte. Ein Hof- oder Staatsamt konnte das nicht sein, darüber war er sich sofort klar, sobald er in die Zivilverwaltung denselben

Einblick bekommen hatte wie früher in den Militärdienst. Ein akademisches Amt paßte ihm auch nicht, keineswegs nur deshalb, weil es zu einseitig war; es stand ja bei ihm selbst, sein Spezialfach in den Rahmen der Allwissenschaft einzuordnen und zum Spiegel des Kosmos werden zu lassen; vielmehr war ihm die Vorbereitungszeit dafür zu langwierig, er wollte möglichst bald heiraten.

So kam er denn auf das Projekt, alle gesellschaftlichen Vorurteile fahren zu lassen und in Frankreich als Privatlehrer den notwendigen Zuschuß zu den Zinsen ihres Vermögens zu erwerben, bis ihm im Laufe der Jahre durch epochemachende Leistungen in der Wissenschaft oder Schriftstellerei von selbst die ihm gebührende, gutbezahlte, sorgenfreie Ehrenstellung zufiele. Dieser an und für sich wohl durchführbare Plan scheiterte am Widerstande seiner trotz aller Bescheidenheit doch verwöhnten und in Vorurteilen befangenen Braut.

So blieb unserm Kleist, zumal seitdem ihn Kants Erkenntnislehre am Wert der Wissenschaft irre gemacht hatte, weiter nichts übrig als die Ökonomie, auf die er schon sehr früh sein Augenmerk gerichtet hatte, für die er aber in seinem Vaterlande bei seinen geringen Mitteln kein Arbeitsfeld finden konnte. Im Ausland war es möglich, und so erscheint der Pariser Entschluß, Landmann in der Schweiz zu werden, keineswegs als ein Zeichen des vollständigen Seelenbankrotts, sondern als ein konsequenter Schritt nach seinem Ziel, das ihm, soweit es wenigstens die Erde betraf, auch trotz Kant unverrückbar vor Augen hing.

Bis hierher ist in Kleists Lebensführung eine strenge Konsequenz. Wenn er nunmehr in der Schweiz aus seiner natürlichen Bahn herausgedrängt und auf den unsichern Weg des Schriftstellers geworfen wurde, so ist das allein die Schuld der Verhältnisse und eines übermächtigen Schicksals. Es ist nicht wahr, daß ihm sein Entschluß, Landmann zu werden, leid geworden oder dieser überhaupt nur eine Fiktion gewesen sei. Die Schweizer Wirren hinderten ihn allein daran, ihn auszuführen.

Von nun an sitzt ihm die Not im Nacken und will trotz seinen gewaltigen Anstrengungen, sie los zu werden,

nicht von ihm weichen. Als einzige Nahrungsquelle bleibt ihm jetzt nur noch die Schriftstellerei, wo er seine mannigfachen, aber damals noch mehr weitläufigen als tiefen Kenntnisse und sein großes Formtalent, das er längst im stillen erprobt hatte, verwerten und weiterbilden konnte; also auch seine Kunst ist nichts unorganisch Erzwungenes, wie man so oft fälschlich behauptet, sondern ein still erblühtes Gewächs, das er bisher heimlich großgezogen hatte zur eigenen Lust und zur künftigen seiner Frau und seiner Freunde.

Es ist aber bezeichnend für seine ernste Gewissenhaftigkeit, daß er nunmehr, wo ihm auf viele Jahre hinaus jede Möglichkeit abgeschnitten war, eine Familie sicher zu fundamentieren, auf das so heiß ersehnte Eheglück verzichtete und Wilhelmine den Abschied gab.

Denn in die Beamtenlaufbahn zurückzukehren, verbot ihm sein Genius. Aber das Los des geliebten Mädchens an seine unsichere Schriftstellerlaufbahn zu knüpfen (vgl. bei Zoll. CX seinen Brief an Lohse, der in ähnlicher Lage war wie Kleist 1802) konnte er nicht vor sich verantworten; deshalb wollte er ihr wenigstens die Freiheit geben. Sich selbst hielt er meines Erachtens trotzdem für gebunden und gab die Hoffnung nicht auf, Wilhelmine dereinst dennoch heimzuführen, wenn er durch sein ungeheueres Werk Ruhm und Ehrenstellung erworben habe. Er glaubte an ihre Liebe und Treue und konnte sich nicht denken, daß sie so bald die Gattin eines andern werden könne (Bi. 199). Immerhin wollte er auch durch den energischen Schritt sich selbst frei machen von den Ehewünschen, die er so leidenschaftlich genährt hatte. Wie sehr er Wilhelmine dennoch liebte, zeigt der elegische Schluß des Briefes. Denn mochte Kleist anfangs auch bitter enttäuscht gewesen sein, daß seine Braut nicht so groß war, um ihm trotz allen Vorurteilen nur aus unendlicher Liebe auf seinem rätselhaften Lebensweg folgen zu können, und in verbitterten Stunden die Absicht gehegt haben, ihr Andenken und damit seine schönsten Zukunftsträume aus seinem Herzen zu reißen, von der festgewurzelten Liebe zu ihr konnte er doch nicht loskommen (vgl. sein inniges Gedicht „Die beiden Tauben"), und darum arbeitete er unaufhörlich für die Rück-

ehr in die Heimat (Kob. 75 und 76) und wohl auch für die Rückkehr zu **ihr**. Man darf nicht vergessen, daß er Wilhelminen gelobt hatte (und ein „geschriebenes Wort ist ewig", Bi. 210), „nie einem andern Mädchen seine Hand zu geben" Bi. 116); und noch am 2. Dezember 1801 schrieb er, daß, wenn ihm keine Jugendfreundin zur Gattin würde, er nie ine besitzen würde" (Bi. 233).

Die Behauptung, daß er sie allein wegen ihres Ungehorsams nd des Mangels an unbedingter Hingebung verschmäht habe, eugt von wenig Verständnis für das heilige Ethos von Kleists rahrhaft großer Natur. Auch sein Egoismus war ethisch. Er beanspruchte die Hingebung des Weibes nicht aus Herrschucht oder gar erotischer Perversität, sondern im Bewußtsein rößerer Kraft und der somit natürlichen Leiter- und Beschützerflicht. Ihn bestimmte immer seine hohe männliche Aufgabe, ie ihm seine Religion gestellt hatte: des Weibes Mittler zur Sternenseligkeit zu sein. Wie fern ihm jede Tyrannei lag, eweist sein freundliches Wort an Wilhelmine, als sie sich eweigert hatte, auf seine Privatlehrerpläne einzugehen: „Daß Dir die Trennung von Deiner Familie so schmerzhaft scheint, st natürlich und gut. Es entspricht zwar meinen Wünschen icht, aber Du weißt, warum meine Wünsche gegen die Deinigen immer zurückstehen. Mein Glück ist freilich an iemanden gebunden als bloß an Dich — indessen, daß es bei Dir anders ist, ist natürlich, und ich verzeihe es Dir gern" Bi. 129). Zum zweiten Male, wo die Bedingungen für sie och viel schwerer waren, hat er wohl nicht unfreundlicher edacht.

Bei der Beurteilung der Handlungsweise unsers Dichters nd der Form von Wilhelminens Verabschiedung darf man uch nicht vergessen, daß die schwere Krankheit, die er sich ifolge seiner — um nur recht bald wieder heim zu kommen - allzu intensiven Arbeitsweise zugezogen hat, schon damals, ls er den Abschiedsbrief an seine Braut (Bi. 237/8) schrieb, i ihm lag und wenige Tage später zum Ausbruch kam. So rird begreiflicherweise die trübe Krankheitsstimmung Kleists Entschluß beeinflußt haben. Mehrere Wochen lag er dann odkrank darnieder.

Kaum wieder hergestellt, begann sein Ringen mit dem ungeheueren Werke von neuem. Und seitdem ihn Wieland durch sein überschwengliches Lob in seinem idealen Streben bestärkt hatte, wurde es bei ihm zur fixen Idee (Kob. 95) und trieb ihn durch halb Europa, bis er in Mainz zusammenbrach. Er hatte keine Ruhe zum erfolgreichen Schaffen und wurde schließlich so nervös, weil der Hunger drohend hinter ihm stand. Vielleicht wäre ihm alles wohl geglückt, wenn seine Verwandten mehr Vertrauen zu ihm gehabt und ihm hochherzig auf unbestimmte Zeit ein Asyl angeboten hätten. Ein solches Anerbieten hat er erhofft, ja erwartet. Vgl. Kob. 84: „Wenn Ihr mich in Ruhe ein paar Monate bei Euch arbeiten lassen wolltet, ohne mich mit Angst, was aus mir werden würde, rasend zu machen, so würde ich — ja ich würde — Aber ich muß Zeit haben, Zeit muß ich haben — O Ihr Erinnyen mit Eurer Liebe!" — Das psychische Leiden der Guiskardperiode entsprang also nicht aus ererbter kranker Anlage, sondern aus der Furcht vor dem blanken Nichts und infolge titanischer Steigerung seiner gewaltigen, gesunden Kraft; vgl. Penthesilea 3040 ff., wo er klar ausgesprochen hat, wie er seinen tragischen Zusammenbruch aufgefaßt wissen wollte.

In diese Zeit verlegt die legendarische Überlieferung auch zwei Liebeserlebnisse, die immer überreich ausgebeutet worden sind. Die Legende von Kleists Liebesglück auf der Doloskainsel beruht ganz allein auf der poetischen Schilderung seines Schaffens auf dem idyllischen Eiland (Kob. 74). Der Dichter redet da so rührend einfach wie von einem seiner Gedichte; in einer so kindlichen, echt Kleistischen Unschuld erscheint da sein Zusammenleben mit Mädeli, daß jedem, der sich mit Andacht in das Bild vertieft, ein zynischer Argwohn ganz fernsteht. Kleist lebte ja damals so ganz seiner Dichtung, daß ihm schon ein Brief an seine Schwester eine „erstaunliche Zerstreuung" war; er ist so ganz in seine Aufgabe vertieft, gleich Ottokar: wie dieser Barnabes Liebesseufzer nur wie im Traum bemerkt, so wird auch Kleist, falls in dem frischen Naturkinde, wie leicht möglich, die Liebe zu dem seltsam überirdischen Fremdling erwacht sein sollte,

dies Gefühl wie im Traume miterlebt haben, zumal er am Vorabend einer schweren Krankheit stand, die bereits in Todesahnungen ihren Schatten vorauswarf. Auch der Spruch „ein Kind, ein schön Gedicht und eine große Tat!“ beweist nichts; denn dem familienfrommen Kleist (s. Gaudig) konnte nur ein rechtmäßiger Sohn, der auch von seiner gens anerkannt war, den Wunsch seiner Seele erfüllen.

In ähnlicher Weise hat man ein zartes Verhältnis zu Wielands schöner Tochter Luise konstruiert. Aus den Brieffragmenten dieses Mädchens, die B. Seuffert in der Vjschr. f. Lit.-Gesch. II, 303 ff. veröffentlicht hat, erkennt man freilich nur ein Nausikaaverlangen des kaum zur Jungfrau erblühenden Kindes; es ist ja sehr begreiflich, daß der feurige und doch so ernste und tiefsinnige Gast, der von Vater und Bruder so ehrlich bewundert wurde, ihre liebende Aufmerksamkeit auf sich zog, und seine unbefangen-herzliche Art, verbunden mit höflicher Zuvorkommenheit und schwärmerischer Anbetung, die Kleist dem ganzen Geschlecht zollte, mag sie wohl allzu persönlich aufgefaßt und seine Werbung erwartet haben. Kleist aber wurde damals völlig von seinem Werke gefangen gehalten und war weit davon entfernt, sich von neuem zu fesseln, wo seine Zukunft noch so ganz unsicher war. Wahrscheinlich hat er die Gefühle des liebenswürdigen Mädchens erst sehr spät bemerkt [1]) und dann Wielands Haus sofort verlassen. Anzunehmen, daß sich Kleist vorher irgendwie vergessen hätte und zum Verlassen seines Asyls gezwungen worden sei, ist ganz verkehrt. Dem widerspricht schon die weitere Freundschaft und Liebe des alten Wieland zu dem jungen Dichter (nach einigen Wochen schon erfolgte ja eine erneute Einladung an Kleist), aber auch Kleists Charakter trägt keinen Zug eines Don Juan an sich; er war zu ernst dazu. Der Ausdruck „Ich nähere mich allem Erdenglück!“ kann infolgedessen niemals durch Luise veranlaßt sein, sondern nur durch eine momentane Wendung zu einem glücklichen Erfolg

[1]) Es ist jedenfalls ganz ungerechtfertigt, mit B. Seuffert von einer „Liebe wider Willen“ bei Kleist zu reden und darin den Grund für seine zerstreuten Briefe aus jener Zeit zu sehen; um sie verständlich zu machen, reicht der Hinweis auf seine intensive Arbeit am Guiskard völlig aus.

bei seiner Guiskardarbeit, die ihm ja seine ganze Zukunft verbürgte.

Die Zeit nach Kleists physischem Zusammenbruch in Mainz, die Zeit der tiefsten Erniedrigung eines großen Mannes, hat man von jeher benutzt, um möglichst dunkle Farben für sein Lebensbild zu gewinnen. Es gelang um so besser, je lückenhafter die Quellen sind und der Phantasie weiten Spielraum lassen. Wir aber weisen jede tendenziöse Ausschlachtung leerer Gerüchte mit aller Strenge zurück. So müssen wir von dem Gerüchte einer neuen Liebelei — einer Art von Liebe, die, wie wir schon sagten, Kleists Charakter durchaus fremd ist — mit einer hessischen Pfarrerstochter völlig absehen. Auch sein Zusammentreffen mit der Günderode gehört vorläufig ins Reich der Mythen, es gäbe jedenfalls zu einem gefühlvollen Hinweis auf der beiden tragisches Ende keinen Anlaß. Ferner hat Kleists Absicht, Tischler zu werden, manchen Anstoß gegeben; sie gilt als der beste Beweis für seine psychische Minderwertigkeit, die ihm mechanische Arbeit wünschenswerter erscheinen läßt als geistige, und die bekannten Aussprüche des jungen Friedrich Schlegel vom Segen eines Berufs, z. B. eines Querpfeifers, und ähnliche von Clemens Brentano werden dann freundlich in Erinnerung gebracht.

Und doch liegt unser Fall ganz anders. Jene sprechen im Gefühl innerer Zerrissenheit und im Bewußtsein, noch nichts Tüchtiges zu leisten und noch nichts Tüchtiges zu sein. Kleist aber kam auf den Gedanken an den Tischlerberuf keineswegs aus Verzweiflung an seiner Dichterkraft, sondern aus Stolz. Er wollte auf ehrliche Weise seinen Lebensunterhalt verdienen, bis er wieder körperlich und geistig ganz gesund und somit fähig war, seine dichterischen Arbeiten von neuem aufzunehmen. Er wußte recht wohl, daß er mehr konnte als alle lebenden Zeitgenossen außer Goethe und Schiller; nur daß es ihm nicht im Sprunge geglückt war, einen Platz neben ihnen zu erringen und sie wenigstens auf dem dramatischen Felde zu schlagen, hatte den Ehrliebenden tief gebeugt. Daß er noch an sein Genie glaubte, vernimmt ja jedes aufmerksame Ohr aus dem Unterton in den Briefen an Ulrike (bei Kob. 93—108). — Sein Stolz bäumte sich dagegen auf, unter den banausischen Standes-

genossen und Verwandten als ein verunglücktes Genie im ganzen, anrüchigen Sinne zu gelten, während er doch schon durch seine gewaltige Geistesarbeit einen Platz neben den größten Genien aller Zeiten beanspruchen durfte.

In ähnlicher bankerotter Lage befand sich Kleist auch nach der Schlacht bei Wagram 1809, und so kam er wenigstens in flüchtigem Gedanken auf das alte Projekt zurück. Am 17. Juli 1809 schreibt er nämlich seiner Schwester: „Was ich ergreifen werde, wie gesagt, weiß ich noch nicht; denn, wenn es auch ein Handwerk wäre, so würde bei dem, was nun die Welt erfahren wird, nichts herauskommen“, Kob. 153. Er will sagen: die Welt ist so sehr aus den Fugen gegangen, ihre Zukunft ist so trübe, daß es niemanden kümmern wird, ob der Sohn eines berühmten Geschlechts und dazu noch ein bekannter Dichter den Hobel ergreift, um sein Leben zu fristen. — In Mainz (1804) war sein Gedankengang noch etwas persönlicher; er sagte sich wohl, Armut und niedere Arbeit sei zehnmal leichter zu ertragen als hochmütig-mitleidige Blicke der edlen Standesgenossen, deren einziges Verdienst darin bestand, nicht zuviel Seele und Geist zu besitzen. —

Woran sich Kleists Plan zerschlug, wissen wir nicht; wahrscheinlich an der ganz nüchternen Tatsache, daß die Arbeit eines Lehrlings nichts einbringt; daß er doch gerade das hätte tun müssen, was er vermeiden wollte, nämlich bei seinen Verwandten Unterstützung zu suchen. Damit blieb er nicht sein eigener Herr und ward so durch die Macht der Verhältnisse gezwungen, in das Joch zurückzukehren, das er so stolz abgeschüttelt hatte.[1]) Ihm daraus einen Vorwurf zu machen, geht aber doch über den Spaß. Was hätte er denn anders tun sollen? In das schlimmere Joch eines Journalisten gehen? Etwa wie Tieck in seiner Jugend irgendwo Lohnschreiber werden? Das hätte er gar nicht gekonnt, auch wenn

[1]) Wie schwer mag es ihm auch geworden sein, in das Berlin zurückzukehren, das wenige Wochen vorher Schiller so hoch geehrt und ihm einen Empfang bereitet hatte, wie er ihn wohl in seiner hochgemuten Guiskardstimmung für sich erträumt hat! Wie bitter mag ihn das Tagesgespräch der ganzen Stadt, ob Schiller herkäme oder nicht, gekränkt haben!

er es gewollt hätte, er war zu ernst und gewissenhaft und auch viel zu schwerblütig und langsam. Alle andern Erwerbszweige, von denen er zudem keine Kenntnis hatte, verschloß ihm teils seine schwache Gesundheit, teils sein Adel; wenn er also nicht auf ihn und damit auf den Zusammenhang mit Sippe und Heimat verzichten wollte — was in seiner mißlichen Lage ein verzweifelter Schritt gewesen wäre —, so mußte er den bittern Kelch trinken und sich demütigen vor einer Gesellschaft, die er doch völlig übersah. Um diesen teuren Preis mußte er ein Asyl erkaufen, von dem aus er, wenn das lecke Schiff neu ausgerüstet war, eine zweite Entdeckungsfahrt in das Reich des Geistes unternehmen konnte.

Wir sind dem Dichter dankbar, daß er damals sein Leben noch so hoch wertete und an dem endlichen Sieg seines Genius nicht verzweifelte, der uns hernach mit so gewaltigen Werken beschenkt hat. Man wird diesen Gang nach Canossa nur dann recht würdigen, wenn man bedenkt, daß ihn Kleist nur darum getan hat, um sein neues Ziel, ein neues, ungehörtes Lied zu singen, endlich doch noch zu erreichen. Es war kein Schritt der Schwäche und Verzweiflung, sondern der Kraft und des Glaubens an seine Kraft. Wäre ihm dieser Glaube gesunken, wäre er zur Überzeugung gekommen, „nicht mehr stolz sein zu dürfen", auch nach dieser Selbsterniedrigung, er hätte gewußt, was er seiner Vergangenheit schuldig war, und würde freiwillig aus dem Leben geschieden sein. Er vermochte es nicht, nur um des Lebens willen zu leben.

Nein, er fügte sich mit Würde in das Unvermeidliche und hat sich selbst dem Könige gegenüber nichts vergeben (Kob. 97); er machte gar kein Hehl daraus, daß er, nur durch bittere Not gezwungen, die Hilfe des Staates in Anspruch nehme, und daß seine Lebensaufgabe eine andere sei als Akten zu schreiben, was ja auch durch die Pension der Königin bald anerkannt wurde. Gewiß versprach Kleist Treue in seinem Amte — wie er in seinem poetischen Streben Treue geübt hatte und nur um der Treue willen gescheitert war —, und gewiß hat er sein Versprechen redlich erfüllt, wie aus dem Verhalten der Vorgesetzten gegen ihn klar hervorgeht und zum Überfluß durch

[U]lrike bestätigt worden ist (s. Euphorion X). Pflichttreue war [e]ben ein ererbter, altpreußischer Grundzug seines Charakters, [d]ie ihn zu Großem befähigt hat und ihn das Größte schließlich [h]at gelingen lassen. Sein Lebenswerk ist nicht nur ein [M]onument seines Genies, sondern in fast noch höherem Grade [e]in Monument dieser Pflichttreue. Ein Blick über die reichen [L]esarten, soweit sie uns erhalten sind, lehrt das jeden [K]enner.

In den nächsten Monaten nach seiner Anstellung, die sich [a]llerdings furchtbar verzögerte, lebte er also ausschließlich seinen [A]mtspflichten; nicht aus eigensinniger Einseitigkeit oder um sein [K]ünstlergewissen zu betäuben, wie man unverständigerweise [b]ehauptet hat, sondern aus der nüchternen Überlegung heraus, [d]aß er erst einmal das Pferd zureiten müsse, damit es ihm [s]pielend folge und ihm dann Muße lasse, seinen eigenen Ge[d]anken nachzuhängen. Und so kann es keinem Zweifel unter[l]iegen, daß er, sobald seine Amtsgeschäfte und die Vorbereitung [a]uf das Examen (s. B. d. Nat.-Ztg. Nr. 36 v. 4. Sept. 1904) [e]s erlaubten, sobald er einigermaßen eingearbeitet war und die [L]ücken in seiner wissenschaftlichen Ausbildung allmählich [a]uszufüllen begann, die freie Zeit, die ihm bei seinen gesell[s]chaftlichen Verpflichtungen noch blieb, wieder der Kunst [w]idmete und eines nach dem anderen seiner unsterblichen [W]erke entwarf und langsam ausarbeitete. Naturgemäß [s]chwächte diese übergroße Anstrengung seine Gesundheit [d]auernd und zwang ihn, diesem Zustand ein Ende zu machen. [U]nd da er nach reiflicher Prüfung zu dem Schluß kam, das [D]ichten nicht lassen zu können, so verzichtete er auf die [H]ilfe des Staates und nahm zunächst einen provisorischen Ur[l]aub auf sechs Monate zur Herstellung seiner Gesundheit, „um [s]ich sanfter aus der Affäre zu ziehen“. [1]) Wahrscheinlich hat [e]r diese Zeit weniger zu seiner Erholung als zur Arbeit be[n]utzt, damit er durch seine Manuskripte wenigstens Aussicht

[1]) Die Aussicht auf das Examen, das ihm bevorstand (Nat. Ztg. a. a. O.), [m]ag auch seinen Entschluß beschleunigt haben. Denn er hatte zu „solch [e]inem gelehrten Roßkamm, der uns nach den Kenntnissen sieht“, kein sonder[li]ches Vertrauen, und „die Unanständigkeit dieses ganzen Verfahrens“ war [ih]m herzlich zuwider (A. IV, 80).

auf Erwerb hätte, wenn die Staatsgelder ausblieben, da
seit dem Kriege und zumal seit der Katastrophe von Je
seine stille Hoffnung, von der Königin weiter unterstützt z
werden, sinken mußte.

Wir haben also gesehen, daß die Unmöglichkeit, zwei
Herren zu dienen — beiden mit ganzer Seele, wie es Klei
von sich forderte —, nicht seine Unfähigkeit, andauernd syst
matisch zu arbeiten, und Mangel an Ordnungssinn und Pflicht
treue, wie man zu interpretieren beliebt, ihn nach anderthalb
jähriger Arbeit aus dem sichern Amt wieder ins ungewis
Schriftstellerleben hinaustrieb. Also auch hierin ist kei
krankhafter, charakterloser Zug, sondern wir bewundern de
mutigen Glauben dieses Genius, den nicht einmal die ironisch
Ungunst der Zeit in seinem Entschluß irre machen konnte

Wer in dieser Weise Kleists Königsberger Entwicklung
ansieht, der wird S. Rahmer nicht beistimmen können, de
(s. Klprbl. 107) in Kleists Abreise von Königsberg (im Jan. 1807
eine politische Aktion wittert, als habe er beabsichtigt, hinte
dem Rücken der Franzosen eine Volkserhebung organisiere
zu helfen oder, wie E. Schmidt (A. 25 *) vorsichtiger sagt
„den großen allgemeinen Entscheidungen näher zu rücken"
Denn die großen allgemeinen Entscheidungen lagen doch jetzt
an der preußisch-russischen Grenze im Heerlager der Russen
und Preußen. In Berlin und anderswo in deutschen Landen
war Ruhe die erste Bürgerpflicht, und eine allgemeine
Volkserhebung im Rücken der Feinde damals noch undenkbar
und ganz aussichtslos. Das hätte Kleists illusionsfreier Blick
(vgl. Bül. 237/8) wohl durchschaut, wenn er überhaupt daran
gedacht hätte. Er spricht es ja auch selbst aus, wo er die
Rettung des Vaterlandes sucht: nicht in der blöden, feigen
Menge, sondern bei den großen Männern, die die Königin um
sich versammelte (Kob. 111). Hier war das Zentrum des
letzten Widerstandes, und wenn Kleist seine Kräfte damals
schon dem Vaterlande hätte widmen wollen, so hätte er ja
nur in das neuformierte Heer einzutreten brauchen. Dort
hätte man den Offizier gern aufgenommen, und der dauernde
Dank seines Königs wäre ihm sicher gewesen.

Nein, so liegt es nicht; wohl hatte die Beleidigung und

lann das Unglück seines Vaterlandes 1805/6 die traditionellen Familien- und Stammesgefühle von neuem erweckt, doch darf nan derartige Äußerungen nicht überschätzen noch aus der Wirkung, die die „ungeheuere Erscheinung“ auf seine Krankheit ausübte (Kob. 111), zuviel Kapital schlagen. Denn Kleist gehörte zu den Cäsarnaturen, denen außerordentliche Verhältnisse eigentlich natürlich sind, weil da erst ihre ganze Kraft Spielraum gewinnt und zum vollen Leben kommt, bei der Eigentümlichkeit von Kleists Begabung natürlich die dichterischen Kräfte. Sein Künstlerauge und -Herz schwelgte im Anblick und Erleben eines grandiosen Momentes, der die Menschheit in ihren Tiefen aufrüttelte. Er spürte, wie sich lange gebundene Kräfte regten, wie tote Massen von Gedanken, Gefühlen und Anschauungen lebendig wurden; er empfand diese Zeit wie ein gewaltiges Naturereignis, wie das Lenzerwachen der Erde, wie einen alles erneuenden Frühlingssturm.

Auch an dem komisch-paradoxen Gesichtsausdruck der Zeit erfreute sich der Dichter des zerbrochenen Kruges; denn er schreibt an Frau von Haza (Gegenwart XXIX, 214): „Was sagen Sie zur Welt, das heißt zur Physiognomie des Augenblicks? Ich finde, daß mitten in seiner Verzerrung etwas Komisches liegt. Es ist, als ob sie im Walzen, gleich einer alten Frau, plötzlich nachgäbe (sie wäre zu Tode getanzt worden, wenn sie festgehalten hätte), und Sie wissen, was das auf den Walzer für einen Effekt macht. Ich lache darüber, wenn ich es denke.“

So erlebte er diese Ereignisse als Mensch und Dichter, nicht als Bürger und Soldat. Sie konnten nur das Bewußtsein seiner eigentümlichen Aufgabe erhöhen, indem sie, wie gezeigt wurde, seine Dichterkraft stärkten, und sie drängten ihn schließlich so erst recht in die Kreise, die ihm innerlich verwandter waren als die militärisch-diplomatischen, in denen er verkehrte, hinein ins literarische Leben, wie es sich in Berlin, Weimar, Leipzig, Dresden, Heidelberg und anderen Städten abspielte. Geldverlegenheiten (Kob. 115) und das Nahen der Feinde beschleunigten seine Abreise aus Königsberg fast fluchtartig (er reiste ohne Paß!). Er eilte über

Hinterpommern, um Ulrike wiederzusehen, nach Berlin, offenbar, um bei Marie von Kleist das Geld, das er so nötig brauchte, einzutreiben. Dann sollte es wohl gleich nach Dresden gehen, wo es im Augenblick am ruhigsten und für die Literatur noch am meisten zu hoffen war, doch wurde er als Spion verhaftet und nach Fort Joux geschleppt. Vgl. Kleists Brief an Auerswald (bei Steig N. K. 27): „Über diesen großen Umweg erst ist es mir geglückt, nach Dresden zu kommen, um einen der Politik in jeder Hinsicht gleichgültigen Plan auszuführen, an dem ich arbeitete." Hieraus sieht man klar, daß er noch kein Verhältnis zum Staate hatte. Vom Amphitryon und der Penthesilea, an der er in der französischen Gefangenschaft arbeitete, bis zur Hermannsschlacht ist noch ein beträchtlicher Weg.

Vorläufig quälte ihn die allgemeine Not des preußischen und überhaupt des deutschen Volkes nur insoweit, als der einzelne und auch er selbst darunter litt, da die Aussichten für den Buchhandel (Kob. 125) und damit für seinen Lebensunterhalt schlecht waren. Napoleon haßte er schon von der Schweiz her, und französisches Wesen war ihm längst zuwider bei seinem ausgeprägt deutschen Charakter. Seine ungerechte Verschleppung nach Fort Joux konnte diese Gefühle nur verstärken und mußte ihn der Gesinnung seiner Hermannsschlacht näher bringen. Zwar verhöhnt er noch die Gesetzesachtung der Franzosen und damit die staatsbürgerlichen Tugenden (Kob. 120), doch erklärt er es bereits für „widerwärtig, unter Verhältnissen wie den bestehenden von seiner eigenen Not zu reden". „Menschen von unserer Art sollten immer nur die Welt denken." Und ferner: „Wenn ich die Zeitung gelesen habe und jetzt mit einem Herzen voll Kummer die Feder wieder ergreife, so frage ich mich wie Hamlet den Schauspieler, was mir Hekuba sei" (Zoll. LI). Dies Samenkorn brachte dann Adam Müller in Dresden zur Entwicklung; in seiner Nähe und unter dem weiteren Druck der Verhältnisse wurde Kleist einer der ersten Vorkämpfer für die Befreiung Deutschlands.

Untersuchen wir diesen Lebensabschnitt etwas genauer auf die „romantischen Momente" darin. Einmal fabelt man

hier von einer wunderlichen Verlobung mit Julie Kunze, dem Mündel von G. Körner, und berichtet mit Behagen die abgeschmacktesten Schrullen, die Kleists Charakterbild nach der kleinlichsten Vorstellung ergänzen sollen. Und doch hat man nicht das geringste positive Zeugnis dafür. Bülow ist überall so unkritisch verfahren, daß sein Wort unmöglich genügt, zumal er den Namen verschweigt (52). So nennt E. Schmidt mit Recht (A. 27*) dies Verhältnis eine Legende (vgl. Rahmer 100/1).

Immerhin hat sie wohl einen richtigen Kern, wie ein Wort Pfuels zu ergeben scheint (s. Beilage). Kleist hat, glaube ich, in Dresden, als sich ihm alles so günstig anließ, wieder daran gedacht, das Ideal seiner Jugend endlich zu verwirklichen und sich einen Hausstand zu gründen, um so mehr, als dies seinem Freunde Adam Müller mit seiner Unterstützung eben gelingen wollte und ihn so zur Nachahmung anreizte. Die Erwählte seines Herzens war meines Erachtens jedoch Henriette von Schlieben (Zoll. XXVI). Schon 1801 hatte sie ihn liebgewonnen; denn sie wird es wohl gewesen sein, die beim Abschiede „aus vollem Herzen weinte" (Bi. 186), da Karoline ja mit Lohse verlobt war. In dem Pariser Brief an diese rühmt er im Vorbeigehen ihr „weiches, fühlendes Herz", worauf bekanntlich Kleist so viel gab (Bül. 191), und sagt zu ihr von dieser „lieben Schwester" (Bül. 192): „Wenn ein fremder Maler eine Deutsche malen wollte und fragte mich nach der Gestalt, nach den Zügen, nach der Farbe der Augen, der Wangen, der Haare, so würde ich ihn zu Ihrer Schwester führen und sagen, das ist ein echtes, deutsches Mädchen." Auch der summarische Gruß „an alles, was mich ein wenig lieb hat" gilt wohl vor allem Henrietten, und wer kann behaupten, daß er ihr nicht besonders einen Brief hat schreiben wollen und geschrieben hat? Jedenfalls fragt Kleist Ulrike, die auf der Rückreise allein wieder durch Dresden gekommen sein muß, nach ihr und nicht nach Karoline (Kob. 60). Bei seinem zweiten Aufenthalt in Dresden 1803 ist er ihr dann noch näher getreten. Denn in dem uns erhaltenen Brief an sie (Zoll. CX) nennt er sich „ihren immer treuen H. Kleist" und bittet sie um Verzeihung, daß er „alle Versprechungen,

mit welchen er in Dresden von ihr schied, so gänzlich unerfüllt gelassen habe." Er schließt mit dem innigen Worte: „Alles, was Sie, geht auch mich an."

Als er schließlich 1807 nach Dresden zurückkehrte und sich sein Schicksal so glücklich zu gestalten schien, da wird er sich mit der Absicht getragen haben, Henriette heimzuführen; erfüllte sie doch annähernd die „Bedingung", eine „Jugendfreundin" von ihm zu sein, von der er bekanntlich sein Eheglück abhängig macht (Bi. 233). Jedenfalls hat man ihn für Henriettens Verlobten gehalten, wie aus der Unterschrift ihres Bildes klar hervorgeht (Zoll. XXVI, Anm.). Zur öffentlichen Verlobung wird es wohl nicht gekommen sein, weil in Kleists glücklichen Verhältnissen nur zu bald ein verhängnisvoller Umschlag eintrat und ihm jede Aussicht auf Verwirklichung seines Familienideals nahm. Wieder ist die Ungunst der Zeit an diesem Auseinandergehen schuld.

Die Anekdote, daß Kleist von Adam Müller seine Frau (v. Haza) begehrt habe und im Weigerungsfalle ihn in die Elbe habe stoßen wollen, trägt so offensichtlich den Stempel des erfundenen Klatsches an der Stirn, daß man billig darüber schweigen kann, zumal man jetzt aus dem von E. Schmidt veröffentlichten Briefe an den Buchhändler Walther die Ursache der Mißhelligkeiten zwischen Kleist und Müller kennt, die natürlich niemals in Realinjurien ausgeartet sind, vgl. E. Schmidt, A. 29 *, und Rahmer 101/2.

In der nächsten Epoche von Kleists Leben hat man als besonders „romantisch" und „krankhaft" seinen dämonischen Haß gegen Napoleon gerügt; das tun natürlich dieselben Leute, die Goethes olympische Ruhe und Gleichgültigkeit in diesen Dingen zu tadeln pflegen! Wir aber wissen, daß die Fähigkeit zu gewaltiger Leidenschaft die Grundbedingung für einen großen Dramatiker ist, und begrüßen darin unseres Dichters gesunde Kraft. Über das Gerede, daß Kleist beabsichtigt habe, Napoleon zu ermorden, brauche ich kein Wort mehr zu verlieren, seitdem es Rahmer totgeschlagen hat (102/3). Wie wenig isoliert Kleist hier dastand, wie eng seine Verbindung mit den Patrioten war, hat auch Rahmer nachgewiesen, S. 105, und natürlich Steig; s. auch Beilage.

Die Ursachen seines schnellen Stimmungswechsels in der Zeit der Schlachten von Aspern und Wagram erzählt schon der Klang dieser Namen, sie können kein Wasser auf die Mühlen romantischer Interpretation treiben. Für seine letzten Lebensjahre in Berlin hat bekanntlich R. Steig alle Konstruktionen von schnellem geistigem Verfall und beginnender Geistesumnachtung jedem, der sehen will und kann, in ihrer ganzen Nichtigkeit erwiesen.

Doch das Problem seines Todes ist immer noch nicht gelöst; darum wogt der Streit immer noch hin und her und wird wahrscheinlich auch so bald nicht zur Ruhe kommen trotz Eloessers resigniertem, allzu bescheidenem „Ignoramus, ignorabimus". Wir müssen hier jedenfalls noch darauf eingehen, weil es meist als „romantisches" Ende gilt. So sagt z. B. Gaudig, S. 284: „Kleist, der der Romantik in seinem dichterischen Schaffen so wenig Zugeständnisse gemacht hatte, machte ihr das größte mit seinem Tode."

Auch R. Steig und S. Rahmer haben diesen Wahn nicht zerstören können, da sie über das Ziel hinausgeschossen haben. Steig ist der Meinung, daß Kleists Offiziersehre gefordert habe, Henriette Vogel zu heiraten, nachdem ihr Gatte erklärt hatte, sie ihm abtreten zu wollen, was ihm aber wiederum sein Offiziersstand verboten habe. Der König hätte gewiß die Heirat mit der geschiedenen Frau, die zudem noch bürgerlich war, seinem Gardehauptmann nicht gestattet. An diesem Konflikt der Pflichten sei H. v. Kleist gescheitert, er habe als Offizier die notwendigen Konsequenzen daraus gezogen. — Diese Auffassung ist, wie mir scheint, unhaltbar. Denn Henriette hatte, wie Kleist selbst sagt, Zoll. XCI, „Mittel genug in Händen", um ihn „hier zu beglücken", also der Unwille des Königs konnte ihm völlig gleichgültig sein. Der König konnte ihn nicht hindern, wenn er die Verbindung mit Henriette, wenn er ihren „Besitz" erstrebt hätte. Aber das lehnt ja Kleist selbst ausdrücklich ab. Er liebte nur Henriettens Seele; er war ihr Freund, nicht ihr Liebhaber, und hat sie gar nicht im Zweifel darüber gelassen, Zoll. XCI; jedenfalls auch nicht den Gatten Henriettens, der allerdings ein sinnliches Begehren bei Kleist vorausgesetzt hatte und sie ihm

deshalb großmütig hatte abtreten wollen. Denn aus dem Benehmen Vogels vor und nach dem Tode seiner Frau ergibt sich klar, daß er sich noch durchaus als ihren Gatten fühlte und die Rechte und Pflichten eines solchen ausübte, daß er also von der Ablehnung Kleists Notiz genommen hatte. Eine Scheidung zwischen den Vogelschen Eheleuten war demnach gar nicht beabsichtigt, und der oben beschriebene Konflikt konnte überhaupt nicht bestehen.

Komplizierter ist die Rahmersche Hypothese, doch wird sie dadurch nicht annehmbarer. Mit anerkennenswertem Scharfsinn hat Rahmer herausbekommen, daß die Scheidung des Majors Fr. W. Christian von Kleist von Marie, geborener von Gualtieri, der Freundin Heinrichs, mit dessen Tode ungefähr zusammentrifft, wenn auch das Datum noch nicht feststeht. Diese Tatsachen setzt er in ursächlichen Zusammenhang ohne die geringste Unterlage.

Die ekle neuropsychologische Studie über das „Verhalten von Kleists Sexualtrieb“ kann sie nicht ersetzen, da sie eine völlig phantastische Dichtung ist. Denn daß unser Dichter eine starke, gesunde Sinnlichkeit besaß, haben wir zwar im ersten Teil unserer Studie gesehen, aber zugleich auch weiterhin, mit welcher Energie er sie bekämpfte und in Schranken hielt. Für Kleist war sittliche Reinheit Religionssache; ein außerehelicher Geschlechtsverkehr oder gar Ehebruch war deshalb für ihn ganz unmöglich. So bestätigt die Tatsache allein, daß so viele (intime) Beziehungen (zu weiblichen Wesen) angedeutet werden, nicht, wie Rahmer S. 155 sagt, „das große Liebesbedürfnis des Dichters“, sondern nur die infame Klatschsucht der Menschen, die überall ihre eigene Gemeinheit wittert. — Übrigens kenne ich außer dem sogenannten Mädeliidyll, das ja Rahmer selbst zerstört, kein einziges weiteres Gerücht von intimen Beziehungen „in der gewissen Lebensperiode, etwa bis 1804“, also ist es mit Rahmers Vielheit recht übel bestellt! — Aber aus dem Mangel an solchem Klatsch für eine lange Reihe von Jahren — merkwürdigerweise mangelt aber da der Klatsch gar nicht! — auf ein sinnlich-intimes Verhältnis des Dichters zu seiner Verwandten zu schließen, ist doch ein starkes Stück.

Überdies trifft Rahmers Behauptung gar nicht zu: Kleist hat sich durchaus nicht seit 1805 von jeder „weiblichen Beziehung ... asketisch ferngehalten“ — allerdings immer in der zynischen Bedeutung des Wortes, die wohl Rahmer hier verstanden wissen will! — In Königsberg hat er unter anderem bei Frau Professor Krug, seiner ehemaligen Braut Wilhelmine, und mit ihrer „goldenen Schwester“ verkehrt, die er dann 1809 in Frankfurt wiedersah. In Dresden weilte er unter den Körnerschen Damen und beabsichtigte wahrscheinlich Henriette von Schlieben zu heiraten. Nebenher berühre ich nur den Verkehr mit Frau von Haza, Hendel-Schütz[1]) und Rahel, der natürlich wieder genug Veranlassung zu gemeinen Verdächtigungen gab und gibt.

Kleist hat also immer gern mit edlen Frauen verkehrt und gerade dadurch die angeborene Glut seiner durch feurige Dichterphantasie verstärkten Sinnlichkeit glücklich überwunden. Auch die Poesie mußte ihm dazu helfen; denn dadurch, daß er in seinen Dichtungen gezwungen war, den sinnlichen Dämonen fest ins Auge zu sehen — und wer hätte nicht bei wirklicher Vertiefung den ernsten, sichern Blick des Dichters gespürt, der nicht den leisesten Anflug von Lüsternheit aufkommen läßt —, dadurch, daß er sie in die Rosenfesseln seiner formgewaltigen Kunst legte, ward er selbst aus dem heißen Brodem der Leidenschaft emporgehoben auf die klaren Höhen wahrer Geistesfreiheit, so daß Sinnenschmutz ebenso tief unter ihm blieb wie verlogene Prüderie. Und gerade unsere heutige, prüde Zeit muß man darauf immer wieder besonders hinweisen, daß das ausgehende Jahrhundert der Aufklärung hierin viel mehr wahre Freiheit gezeigt hat, was in einem pädagogischen Buche, wie Wünschs kosmologischen Unterhaltungen (s. o. S. 29 f.), sehr deutlich wird. Darum kann der freie Ton, der hie und da in Kleists Briefen angeschlagen wird, gar nicht wundernehmen.

Wenn aber Rahmer (S. 155) behauptet, daß Kleists

---

[1]) Die von Peguilhen etwas übertrieben erzählte (s. B. K. 459 ff.), aber sonst durchaus glaubhafte Anekdote von Kleists Ablehnung ihres zynischen Antrags läßt uns deutlich Kleists keusche Seele erkennen. Vgl. auch Gegenwart 1878, S. 103.

„ganzes Sein und Können von der Befriedigung des Sexualtriebes abhängt“, so ist das einfach absurd. Seine unsinnige Behauptung beruht auf einer Verwechselung von Ursache und Folge. Nicht „seine geheimen Wünsche“ haben Kleist krank gemacht, sondern die anhaltende geistige Überanstrengung. Die Überanspannung seiner intellektuellen Kräfte erhöhte seine nervöse Reizbarkeit immer mehr und lockerte so den Damm, den sein starker Wille gegen die üppig jugendlichen Sinne bildete. Sie begannen ihn erst dann zu quälen, als seine Nervenkraft durch die übermäßige Geistesarbeit stark geschwächt war: so ist die durch Überarbeitung hervorgerufene Nervenschwäche jedenfalls das prius und machte dann Kleists Kampf mit diesen „geheimen Wünschen“ so aufreibend.

Trotzdem waren sie für ihn nicht unüberwindlich; denn sobald er einsah, daß eine Heirat nicht so schnell, wie er wünschte, möglich sei, suchte er sie mit aller Energie zu vergessen. So schmerzlich er auch Weib und Kind entbehrte, und so sehr er auch in ihrem Besitz das wahre Glück der Erde sah, dennoch war er imstande, seine Freiheit gegenüber dieser menschlichsten Sehnsucht zu wahren und mit Würde zu resignieren. Jedenfalls wissen wir von irgend einer auch nur einmaligen Verleugnung seiner religiös-ethischen Pflicht in sexueller Beziehung nicht das Geringste, und wir müssen Kleists reinen Seelenadel,[1]) der dem Arnimschen verwandt ist, gegen unsaubere Verunglimpfungen hochhalten, bis der Beweis des Gegenteils erbracht ist. Aber man wird und kann ihn nicht erbringen.

So ist auch Kleists Verhältnis zu seiner Cousine durchaus rein. Ich erinnere an ein Verhältnis, dem sich dies Kleistische wohl an die Seite setzen ließe, das Goethes zu Frau von Stein in der schönsten, abgeklärtesten Periode, wo das heiße Be-

[1]) Wie Rahmer jenen Brief von Brockes an einen Heinrich, der ihm päderastische und onanistische Jugendsünden gebeichtet hatte, auf Kleist beziehen konnte, ist mir bei ihm doppelt unverständlich, da er damit doch seine eigene Hypothese von der Art des „Leidens von 24 Jahren“, das Kleist erwähnt (Kob. 38), selbst über den Haufen wirft. S. o. Kleists Jugendliebe zu Luise von Linkersdorf und Fouqués Wort, das Eberhard in der „Salina“ wiedergibt, daß H. v. Kleist in seiner Potsdamer Zeit „ein sehr guter, sittlicher Mensch“ gewesen sei (Zoll. CXLIV, Anm.).

ehren verstummen mußte vor dem Bewußtsein des unendlich vertvolleren Besitzes einer innigen Seelengemeinschaft. Anfangs var Marie, wie Brahm wohl mit Recht sagt, seine mütterliche reundin, damals, als Kleist noch in Potsdam diente. 1804 amen sich, wie es scheint, ihre Seelen näher, da die literarisch wohl gebildete (s. Steig, Arnim und Brentano 344), einfühlige Frau dem gescheiterten Dichter teilnehmend und iebevoll begegnete und ihm wahrscheinlich, wo alles an ihm rre geworden war, den eigenen Glauben an seinen Genius tärkte, wie sie ihm ja dann die Unterstützung der Königin erschaffte und ihn so auf die Bahn des Ruhmes zurückführte.

Nach einer langen Trennung, in der viele Briefe hin- ınd hergingen und ihre Freundschaft vertieften, kam dann ler Dichter als reifer Mann und wenigstens unter gleichgestimmten Freunden anerkannter Künstler in die Heimat zurück ınd trat mit Marie von Kleist in einen innigen Verkehr. Sie schlossen einen stillen Seelenbund: Sie läuterte seine Seele mmer mehr und stärkte ihn in seinem schweren Lebenskampf; r dankte ihr durch herzliche Teilnahme an ihren häuslichen Freuden und Leiden, vor allem Leiden. Denn später sagt sie von ihm: „An Heinrich Kleist habe ich den Teilnehmer an llen meinen Freuden, an allen meinen Leiden verloren. Er war die sanfteste, wohltuendste Gesellschaft für mein Herz.“ Wir können uns denken, welcher Art diese Leiden waren: Marie v. Kleist gehörte wahrscheinlich zu den stillen, unverstandenen Frauen, deren Ehe unglücklich ist, weil der Mann iefer steht als sie und ihnen nicht das geben kann, dessen sie bedürfen, geistige Anregung und tiefes Mitempfinden. In liese Lücke trat H. v. Kleist.

Nun ist es ja an und für sich möglich, daß Klatsch und böswilliges Sticheln den Major eifersüchtig gemacht haben und laß er damit seine Gattin so lange quälte, bis sie sich zur Ehescheidungsklage entschloß. Ein aktives Vorgehen von seiner Seite her aus diesen Gründen ist deshalb unwahrscheinlich, weil er dann nach seiner gesellschaftlichen Stellung einer Forderung an H. v. Kleist nicht hätte aus dem Wege gehen können. Wenn er aber doch die Scheidung beantragt hat, so bestimmte ihn — was mir die einleuchtendste Hypothese zu

sein scheint; denn über Hypothesen kommen wir bei dem vorliegenden Material nicht hinaus — so bestimmte ihn das Verlangen dazu, ein anderes, wahrscheinlich junges, schönes Mädchen zu heiraten; die offiziellen Gründe, die er bei der Ehescheidungskommission angegeben hat, mögen gewesen sein, welche sie wollen. Denn es bleibt doch immer ein merkwürdiges Faktum, daß ein 49jähriger Mann nach der Scheidung sofort wieder heiratet und dazu noch als adliger Offizier ein bürgerliches Mädchen. Die Veranlassung zur Scheidung mag ja der Major seiner Gemahlin gegenüber von ihrem Verkehr mit Heinrich genommen haben; und deshalb sprach sich vielleicht Kleist bei seiner peniblen Gewissenhaftigkeit schuldlos schuldig; schuldlos: denn eines Ehebruchs ist Kleist nach seinem Charakter nicht fähig gewesen. Sein Rechtsgefühl ist über allen Zweifel erhaben. Und von einer verzehrenden Glut, von dem Feueratem einer alle Schranken überspringenden Leidenschaft ist in seinen Briefen an Marie für einen Unbefangenen nichts zu spüren. Die Ausdrücke, die Rahmer befremden, sind ganz unsinnlich; ich deute sie noch unten. Wenn aber Rahmer mit seiner Hypothese „begleitende Nebenumstände bei Kleists Tod befriedigender zu erklären" vermeint, so irrt er sich gründlich. Nur einer, der das Tiefste und Beste in Kleists Persönlichkeit, sein Zartgefühl und seine unerbittliche Wahrhaftigkeit, gar nicht kennt, wird Rahmer beistimmen wollen, daß Kleist mit dem Bewußtsein so schwerer Schuld vor seine Schwestern getreten sei und dort die verdiente Quittung für seine Taten in Empfang genommen habe. Und was wollte er denn dann noch in Frankfurt, wenn sein Geschick bereits besiegelt war und ihm seine Offiziersehre keinen andern Ausweg als den freiwilligen Tod ließ? (Vgl. Steig, N. K. 31.) Dagegen besagt sein Brief an Ulrike, den er im Oktober in Frankfurt schrieb (Kob. 157), ausdrücklich, daß er bei ihr Geld aufnehmen wollte zu einer kleinen Einrichtung, deren er bedurfte, da ihn der König von neuem ins Heer eingestellt hatte. Und wenn man bedenkt, wie oft Kleist die materielle Hilfe seiner Schwester Ulrike und wahrscheinlich auch der andern Geschwister in Anspruch genommen hat, und wie sehr er äußerlich heruntergekommen war, so

kann man den Schrecken Ulrikens bei seinem plötzlichen Erscheinen wohl begreifen und auch die für Kleist so schimpfliche Situation an der Mittagstafel. Demnach müssen wir auch Rahmers Hypothese durchaus ablehnen.

Aber die Auffassung der Kleistischen Katastrophe durch Ewald als einer Tat freudigster Lebensbejahung aus erotischen Zwangsvorstellungen heraus und die Meinung aller derer, die darin das romantisch-krankhafte Ende eines romantisch-krankhaften Lebens sehen, wird darum nicht richtiger. Ich lasse mich nicht weiter darauf ein, da ich ihnen im Verlauf der ganzen Arbeit bereits das Quellwasser abgegraben habe und außerdem auf Steig und Rahmer verweisen kann; so spricht dieser sehr gut über die angebliche Selbstmordmanie Kleists (S. 147 ff.). Im Anschluß an diese Ausführungen erinnere ich nochmals daran, was man tendenziös zu verschweigen pflegt, daß der Dichter 1809 gegenüber Luise von Zenge sehr energisch gegen den Selbstmord Stellung genommen hat (s. Wilbrandt 368).

Wie kam also Kleist zu dem letzten, unglücklichen Schritt? Durch das Zusammentreffen vieler unglücklichen Momente, die ich im folgenden kurz erwähnen will. Nach der Vernichtung seiner Abendblätter stand Kleist vor dem völligen Bankrott und konnte sich ohne fremde Hilfe aus den Schulden nicht herausretten, so sparsam er auch lebte,[1]) und so angestrengt er auch arbeitete. Er machte also zunächst sehr energisch seine Entschädigungsansprüche bei der Regierung geltend und ließ nicht davon ab. Dann bat er um eine seinen Talenten entsprechende Beschäftigung im Zivildienst und, falls sich eine solche nicht fände, um das übliche Wartegeld. Dabei scheute er sich nicht, bis an den König zu gehen, obwohl er dessen Abneigung gegen ihn wohl kannte. Denn Kleists poetische Verdienste waren dem König sehr problematisch, da er keinen anderen Maßstab als den äußeren Erfolg gelten ließ und solche Verdienste überhaupt ziemlich gering wertete, jedenfalls einen Vergleich derselben mit militärischen

[1]) Ich möchte glauben, daß Kleist deshalb tagelang im Bett arbeitete, wie Arnim berichtet (B. K. 448), weil er die Feuerung sparen und Kleidung und Wäsche schonen wollte.

und staatsmännischen zurückwies; sehr interessante Folgerungen ergeben sich für Kleist, wenn man z. B. des Königs Urteil über Jean Paul vergleicht (s. Nerrlich, Jean Paul und seine Zeitgenossen S. 60/61). Auf diese Weise war für Kleist nichts zu erreichen.

Da trat die bekannte politische Krise ein: Preußen mußte in dem kommenden Kriege Napoleons gegen Rußland zwischen den beiden Mächten Partei ergreifen; und damit kam in die Kriegspartei eine starke Bewegung. Jetzt eröffneten sich für Kleist neue Lebensaussichten. Mit der ihm eigenen gewaltigen Gefühlskraft wird er das neue herrliche Zukunftsbild endlicher Freiheit oder glorreichen Untergangs ergriffen haben. Gneisenau zog ihn ins Vertrauen und veranlaßte ihn wahrscheinlich, wieder Offizier zu werden. Kleist schrieb ein feuriges Gesuch an den König und bot ihm und dem Vaterlande seine ganze Kraft an, auch seine schriftstellerische. Das rührte den König, so daß er ihm einen gnädigen Bescheid erteilte, wenn er auch die speziellen Dienste vorläufig zurückwies, weil noch nichts entschieden sei. Immerhin durfte Kleist hoffen; die hoffnungsfreudigste Aspernstimmung erfüllte ihn.

Freilich die augenblickliche Not war groß, der Buchhandel lag völlig darnieder. Drei große Werke, die Hermannsschlacht, der Prinz von Homburg und ein zweibändiger Roman, konnten nicht gedruckt werden, teils, weil es die Zeit verbot, teils, weil ihm der Verleger nichts bieten konnte. Aber was scherte ihn das jetzt, wo das Vaterland rief? Da mußte doch alle Privatsorge und Privatstreitigkeit vergessen werden; darum wandte er sich gerade an seinen großen Gegner Hardenberg und bot ihm die Hand zur Versöhnung, indem er ihn wie der Kavalier den Kavalier um ein Darlehn zu seiner Equipierung anging. Einige Wochen wartet er vergeblich auf Antwort; dann eilt er zu denen, die das nächste Anrecht hatten, ihn zu unterstützen.

Zwar hatte sich Ulrike geweigert, seine rührende Bitte zu erfüllen, die Leitung des Luisenstiftes zu übernehmen, damit sie ihm nahe wäre, und wohl auch, damit sie, wie er schon früher einmal gebeten hatte (Kob. 156), in Hofkreisen

anches zur Sprache brächte, was ihm zu sagen die Scham ›rbot; sie zürnte ihm vielleicht, weil er im Januar 1810 cht wieder in den Staatsdienst getreten war, wie die amilie von ihm gefordert hatte (Tieck a. a. O. XX). Dann ·klärt sich auch befriedigend der Satz (Kob. 156): „Wie .ücklich, wenn ich Deine Hand küssen und Dir über tausend inge Rechenschaft geben könnte, über die ich jetzt Dich .tten muß zu schweigen."

Doch trotz diesen Mißhelligkeiten kannte er jetzt kein edenken; denn er mußte doch glauben, daß er durch seine ückkehr in die traditionelle Familienlaufbahn endlich seine eschwister wieder einmal erfreuen und für künftig beruhigen erde. Um so mehr erschütterte ihn die Fassungslosigkeit lrikes bei seinem Anblick. Erst nach einiger Zeit sammelte : sich wieder so weit, daß er ihr den bekannten Brief ›hreiben und sich zum Mittagessen anmelden konnte (Kob. 157). .ier traf sein Herz der erste vernichtende Schlag: man be·achtete ihn ja „als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschchen Gesellschaft, der keine Teilnahme mehr wert sei". Man atte auch da keinen anderen Maßstab für seine Leistungen ls den Erfolg. Und wie weit hatte er es denn gebracht? etzt war er endlich wieder an dem Punkte angelangt, von 'o er vor 12 Jahren aufgebrochen war, um die Welt zu erbern. Und um welchen Preis? Ulrike ausgeraubt, die anderen Geschwister schwer geschädigt, er selbst ärmer als ein ›ettler! Solche und ähnliche Vorwürfe wird er haben hören ıüssen. Todwund wird er diese „Barbaren" auf Nimmer'iedersehen verlassen haben. Hatte er es ihnen auch veriehen, daß sie sich in den letzten Zeiten von ihm zurückezogen hatten, weil es „von mancher Seite her gefährlich rar, sich mit ihm einzulassen" — d. h. weil er bei der Reierung mißliebig geworden war und immer Geld brauchte, ie aber selbst infolge der Not der Zeiten schwer bedrängt raren —, so konnte er es doch nicht ertragen, so völlig mißchtet und verkannt zu werden!

Aber der Zorn überwand fürs erste noch einmal den ›itteren Schmerz. Und dann, was durfte ihn die häusliche lisere kümmern? Das Vaterland war in Gefahr; es galt ja

den verhaßten Feind zu vernichten oder in prächtig donnernde
Sturz zugrunde zu gehen! Doch wer konnte an dem Geling
zweifeln, wenn der heilige Krieg das ganze Volk zu d
Waffen rief und dieses sich lawinengleich auf die Natter
brut stürzte? Dann wird auch seine Zeit kommen! D
schönste Genugtuung wird ihm zuteil werden, wenn seine
dem allgemeinen und privaten Elend verbitterten und har
herzig gewordenen Verwandten seinen Namen unter den beste
Männern des Vaterlandes hören werden, wenn er an der Sei
des Königs als lorbeergekrönter Sieger und Sänger wieder i
die festlich geschmückte Hauptstadt einreitet! So träum
seine hochgespannte Seele und lebte bereits in der Erfüllu
aller seiner Wünsche.

Um so furchtbarer war der Fall aus der schwindelnde
Höhe. Von Tag zu Tag wurde die Hoffnung geringer, da
der König den Kampf um Sein und Nichtsein aufnehme
würde; endlich war es so gut wie entschieden: Rußland lehn
es ab, Preußen sofort tatkräftig zu unterstützen; so blie
weiter nichts übrig, als sich Napoleons Gnade anheim z
geben. Die Allianz mit dem Verhaßten stand vor der T
(Tieck a. a. O. XXIII). Kleists Aussicht, unter Gneisen
wirken zu können, in dessen Nähe zu sein ihm eine Lust wa
und dem er noch jüngst politische Aufsätze vorgelegt hatt
sank immer mehr, und wir fühlen seinen Schmerz nach, wen
er sagt: „Wirklich ist es sonderbar, wie mir in dieser Ze
alles, was ich unternehme, zugrunde geht, wie sich mir imme
wenn ich mich einmal entschließen kann, einen festen Schri
zu tun, der Boden unter meinen Füßen wegzieht“ (Tieck a. a. O
XXIII). Wenn er jetzt über die Straße ging und die stumpfe
willensschlaffen, genußsüchtigen Gesichter sah von den Allzu
vielen, die nur leben, um zu leben, denen kein Ideal in de
Seele brennt, die keiner tiefen, lebenverzehrenden Leidenscha
fähig sind, da überliefen ihm Schauer des Ekels den ganze
Leib, da schämte er sich, mit solchen Mensch zu heiße
(Zoll. XC): „Was ist Gott ein Greuel? — Wenn Sklave
leben!“

Wie ein Muschelsucher, der sich zu weit in das vo
Meere verlassene Gebiet gewagt hat, und den plötzlich di

lut überrascht, so erschien ihm sein unglückliches Vaterland: nrettbar verloren! Die Feinde, das sah er wohl, würden ach als Verbündete wie die Heuschrecken im Lande hausen nd ihm die letzte Kraft, die ihm allenfalls noch von 1806/7 brig war, vollends aussaugen. Damit starb die Hoffnung auf ine Befreiung für immer. Wer hat damals anders gedacht der gar den Zusammenbruch der französischen Herrlichkeit orausgesehen? Von den materiellen Besitztümern, sogar von len Kirchen und Palästen hatte Kleist gesungen: „Sie sind ;ebaut, o Herr, so hell sie blinken, für höh're Güter in den Staub zu sinken!“ und konnte es schlechterdings nicht verstehen, wie man, um sie und anderen vergänglichen Tand nicht zu gefährden, mit einem Kampf auf Tod und Leben zögern konnte. „Du Rasender, das ist es ja, was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!“ sagten auch sie; und er antwortete mit dem ganzen Hohn einer großen Seele: „Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wär's.“ Was sollte ein Heinrich von Kleist jetzt noch im Heere? wo die besten Männer bereits ihren Abschied erbaten, weil sie das Unleidliche nicht ertragen wollten. Diesen zweiten vernichtenden Schlag, der sein Herz traf, konnte Kleist nicht mehr verwinden. Er fühlte sich zum Tode reif. „Eine höhere, festgewurzelte, unheilbare Traurigkeit“ überkam ihn. Er verzweifelte am Leben, am Werte des Lebens.

Jetzt wurden ihm seine lebenslänglichen Enttäuschungen und Verluste doppelt fühlbar. Kaum von den besten Freunden recht verstanden und gewürdigt (für sein Allerbestes hatten auch sie kein Gefühl, seine überragende Größe erkannten sie nicht; vgl. Beilage), von Goethe verkannt, von der Kritik gelästert, von der großen Menge der Gebildeten übersehen, so hatte er der Welt vergeblich gelebt und gesungen. Vergeblich! Das fraß ihm an der Seele. Denn vom Nachruhm, dessen er ja sicher war, hielt er nicht viel: „Nachruhm, was ist das für ein seltsames Ding, das man erst genießen kann, wenn man nicht mehr ist?“ usw. (Bi. 209). Diese Worte schrieb Kleist zwar in Paris 1801 in der Zeit seiner Skepsis; aber wir dürfen aus gewissen Begleiterscheinungen und Anzeichen seines Todes glauben, daß ihn auch jetzt wieder nach zehn Jahren eine

solche übermenschliche Ewigkeitsstimmung erfaßt hatte, wie er ja für seinen Nachlaß gar keine Sorge trug oder ihn sogar vernichtete. Aber bei Lebzeiten hatte er nach Anerkennung gehungert, immer heißer, je schlimmer seine äußere Lage wurde. Wie schön war doch sein Jugendtraum gewesen: ein Triumphator im Reiche des Geistes, ja vielleicht gar der Messias des Dramas (s. Beilage), den die Besten ersehnten! Mit Ehrfurcht von den Großen und Weisen genannt, von einem weiteren Kreis staunend bewundert, vom ganzen Volke geliebt, nur von Hämlingen beneidet und gehaßt! Ja, das wäre ein Leben gewesen, des Lebens wert!! Und sein Dank, sein Liederdank wäre unendlich gewesen, bis er vor Göttern und Menschen den Guiskardkranz der Vollkommenheit errungen! Und was war die Wirklichkeit? Ein hohläugiges Nichts.

Und in dieser Gemütsumdüsterung traf ihn ein dritter furchtbarer Schlag, der ihm den Rest gab: das schwere Leid seiner geliebten Cousine M. v. Kleist. Ihre Ehe war zerstört, wer weiß, wodurch; sie stand in der Scheidung und mußte wohl manches herzkränkende Wort vernehmen, vor dem Richter und in der Gesellschaft. Sie gehörte ja auch zu den Feinfühligen, „Zärtlichen“, von denen Hölderlin sagt, daß sie „leichtzerstörbar“ sind. Da kam sie zu ihrem Freund und suchte bei ihm Trost und Hilfe vor der Gemeinheit der Welt. Er mochte sie ihr schon längst einmal in bewegter Stunde angeboten haben. Aber jetzt fand sie ihn selbst hilflos und trostbedürftig, und sie wird deshalb nur schweigend durch ihre bloße Gegenwart an seine Treue gemahnt haben. Der feinfühlige Dichter verstand aber ihre stumme Forderung, ihr seinen starken Arm zu einem neuen Leben zu bieten. Das konnte er nicht mehr: er war lebenssatt. Vielleicht hätte er es auch in besserer Zeit verweigert; denn seiner ganzen Welt- und Lebensanschauung nach mußte es ihm widerstehen, eine Frau zu heiraten, die schon einem anderen angehört hatte. Er liebte nur ihre Seele! Kurzum: leben konnte er nicht mit ihr. Doch zögerte er nicht, ihr den Vorschlag zu machen, wie schon öfters, wenn ihn ihr Auge um Rettung aus ihren traurigen Verhältnissen anflehte, gemeinschaftlich mit ihr das Leben, das sie beide so unbarmherzig mißhandelte, aufzugeben.

ür einen schönen, aufopferungsvollen Tod. Marie nahm
ıber dies Opfer nicht an; im Gegenteil fühlte sie sich ver-
flichtet, jetzt tapfer ihr Schicksal allein zu tragen. Doch
ler allzugewissenhafte Dichter empfand es als Untreue, die
'rau im Stich zu lassen, an deren Unglück er sich schuldlos
chuldig glaubte. Aber zu dieser imaginären Schuld kam eine
virkliche, und da er ihr „tausendmal gesagt hatte, daß er
lies nicht überleben werde" (Zoll. LXXXVIII), so „gab er
hr den Beweis davon".

In seiner schwermütigen Stimmung (noch während Maries
etzter Anwesenheit in Berlin) hatte er nämlich einen tiefen
Blick in die Seele der kranken Henriette Vogel getan und sie
cht gefunden. Er gewann sie lieb um ihres heroisch ertragenen
Leidens willen: so war ihre Liebe ihrer Natur nach rein, so
ein, wie überhaupt irdische Liebe sein kann. Und doch
mpfand es der Allzugewissenhafte als einen Raub an seiner
ahrelangen Seelenfreundschaft zu Marie, daß eine andere
'rau neben ihr in seines Herzens Heiligtum hatte eindringen
önnen. Und so fiel noch ein schwarzer Stein in die Wag-
chale des Todes.

Wenn wir uns fragen, ob hier keine Rettung mehr mög-
ich war, so müssen wir bekennen, daß ein starker, männlicher
'reund, etwa wie der treffliche Dahlmann, wohl imstande ge-
vesen wäre, den Tiefgebeugten wieder emporzurichten, wenn
r ihm seine Brust geboten hätte, „sich daran auszuweinen",
venn er ihm gestattet hätte, „sich zerstört zu zeigen" (Zoll.
XCVI Anm.), wenn er ihm ein Asyl geboten hätte, wo er
eine von Kummer und Mühen getrübten Augen vor dem
rellen Tageslicht zu neuer Stärkung bergen konnte. Es ist
in trauriges Verhängnis, daß ihn Dahlmanns Einladung nicht
nehr erreicht hat, daß er dem bangen Druck der Einsamkeit
rlag. Vgl. Kleists Klage (Tieck a. a. O. XXI/XXII) über
eine trostlose Vereinsamung und seine Hoffnung, daß eine
Besserung seiner äußeren Verhältnisse auch seine Stimmung
essern würde: „Ich fühle, daß mancherlei Verstimmungen in
neinem Gemüt sein mögen, die sich in dem Drang der wider-
värtigen Verhältnisse, in denen ich lebe, immer noch mehr
erstimmen, und die ein recht heiterer Genuß des Lebens,

wenn er mir einmal zuteil würde, vielleicht ganz leicht harmonisch auflösen würde“ (Tieck a. a. O. XXII).

Frau Henriette Vogel war jetzt seine einzige Gesellschaft: ihre Todessehnsucht verband sich mit seiner eigenen und gab ihm die Todesgefährtin. Die Tiecksche Überlieferung (XXIX), daß Henriette Kleist um den Tod gebeten und dieser sein Wort gegeben habe und es nun, seinem Charakter nach, habe halten müssen, ist eine ungereimte Erfindung. Denn wer will das erfahren haben? Die beiden Beteiligten haben es doch sicher niemandem gesagt: sie müßten also den Vorgang jemandem schriftlich mitgeteilt haben; doch ist uns auch nicht eine Zeile davon erhalten, auch nicht einmal die Angabe, auf wen sich diese Erzählung stützt. Schon an sich widerspricht dies theatralische Benehmen dem Charakter der beiden Beteiligten vollständig. Vielmehr wird der Vorgang viel einfacher gewesen sein, „frei von theatralischem Lichte“ (B. K. 681): beide begegneten sich in ihrem Lebensüberdruß, Henriette nur infolge ihrer unheilbaren Krankheit, Kleist aus den genannten Gründen lebenssatt. Henriette „begriff seine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare“, und auch er verstand bei ihrem schmerzhaften, langwierigen und doch unfehlbar den Tod bringenden Leiden ihre Sehnsucht nach einem schnellen Ende vollkommen. Und so fanden sich ihre Seelen in Todessehnsucht. Wer zuerst den Wunsch des Zusammensterbens geäußert hat, bleibt gleichgültig; das einzige, was wir wissen, sagt eine Briefstelle Kleists an Marie: „Der Entschluß, der in ihrer Seele aufging, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann Dir nicht sagen mit welcher unaussprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt, an ihre Brust“ (Zoll. XCI).

Er frohlockte, nun den Schritt ins Ungewisse, zu dem er für seine Person fest entschlossen gewesen war, nicht allein tun zu müssen, sondern gemeinsam Hand in Hand, wie zwei Kinder, die sich allein fürchten, zusammen aber mutig und stark sind. Denn darüber besteht wohl kein Zweifel mehr, daß „ursprünglich keine Natur so weit gehabt hat, soviel Stufen bis zu dieser Gewaltsamkeit übersteigen zu müssen“ (Arnim, B. K. 682). Kleist war ja als Dichter so unendlich reich und fähig, sich eine eigene ideale Welt zu schaffen, in

der es ihm wohl sein konnte. Er hatte noch so viel ungesungene, ja, die allerbesten Lieder auf dem Saitenspiel seiner Brust und nahm so manches klassische Werk mit ins Grab. Auch sein Tod erweckt deshalb in uns „unendliche Sehnsucht". Er war ja erst 34 Jahre alt!

Wie kräftig wirkte noch die Natur auf ihn (Zoll. CXXIX)! Da ging ihm das Herz auf und er fühlte sich wieder jung und hoffnungsreich; denn die Schönheit der Welt umrauschte den Dichter. Er sagt selbst: „Alles auf Erden, das Ganze und Einzelne habe ich völlig in meinem Herzen überwunden." Dies „überwunden" zeigt den vorangegangenen Kampf deutlich an. So besteht kein Zweifel, daß er erst seinen mächtigen Willen zum Leben gewaltsam abtöten mußte.

Es gelang ihm leichter in Gemeinschaft mit einer geliebten Seele. Und so wird man auch die anderen erwähnten Aufforderungen zum Tode an Rühle, Pfuel und Marie v. Kleist zu verstehen haben. Etwas Zynisch-Sinnliches liegt jedenfalls nicht darin. Und wenn Kleist seinen Tod als den wollüstigsten preist, so bedenke man, daß dies Wort ursprünglich nicht auf die üble Bedeutung eingeschränkt ist; man fühle noch das Edle in den beiden Bestandteilen: das Wohl und die Freude. Kleist hat keine erotische Empfindung im Auge, sondern will nur das unendlich tiefe Glücksgefühl damit andeuten, hier jemand gefunden zu haben, der das Ideal der Freundschaft erreichte, nämlich „sich aufzuopfern und ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehen" (Zoll. XCII). In dieser Aufopferungsfähigkeit bestand für ihn „das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt", ja darin muß nach seiner Meinung „der Himmel bestehen, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist". Ähnlich empfand Goethe, wenn er „die Aufopferung die erste und letzte Tugend" nennt, „worin alle übrigen enthalten sind". So darf von Wollust in gemeinem Sinne, noch dazu zu einer kranken Frau, die Kleist nach eigenem Geständnis in erotischer Weise gar nicht einmal liebte, bei diesem Tode nimmermehr gesprochen werden. Kleists Stimmung war in dieser Stunde viel zu unirdisch.

Denn der Dichter war zuletzt allmächtig in ihm geworden. Er hatte sich mit allem Ernst zum Todesentschluß durchge-

rungen, dann aber alles irdisch Schwere abgeschüttelt. Durch „die Berührung mit Henriettens Seele war er zum Tode ganz reif" geworden, da er „die ganze Herrlichkeit des menschlichen Gemütes an dem ihrigen ermessen hatte." Er wußte jetzt, daß sein Lebensglaube an aufopferungsreiche Liebe und Freundschaft wahr sei. Denn Henriette hing an diesem großen idealen Künstler und Menschen mit anbetender Liebe, obwohl sie von ihm erfahren hatte, daß er sie nicht menschlich liebe, sondern nur „mit der Liebe der Engel" (Zoll. XCII), und ging mit Freuden darauf ein, mit ihm zusammen zu sterben, da sie nicht mit ihm leben konnte. So faßte Kleist ihren gemeinsamen Tod als ein gegenseitiges Opfer auf, das sie einander brachten; das war sein ersehntes „Ingrundundbodengehen für das, was man liebt".

Jetzt gab es für ihn nichts mehr auf Erden zu lernen. Jetzt konnte er, unendlich reich, seinen Stern betreten, der ihn sein ganzes Leben hindurch von fern gegrüßt, nach dem er sich immer so herzlich gesehnt hatte. Jetzt konnte er wieder beten und danken wie ein frommes Kind, das von einem Dogma noch nichts weiß, wie Werther betet (30. November 1772). — Mit dem Bewußtsein, nach seines himmlischen Vaters Willen stark und gut gelebt zu haben, schickte er sich an, aus der Welt zu gehen; und auch diesen letzten Gang sah er als eine gute Tat an, da er sich selbstaufopfernd einen Mitmenschen von seiner Qual befreite. So durfte er sich wohl vor seinem Gotte sehen lassen.

Und so schuf er sich denn zum letzten Male als Dichter eine wundervoll reine Stimmung, auf deren klaren Höhen nur Schönes lebte: schon war er im Vorraum des Himmels und riß seine Begleiterin mit titanischer Kraft zu sich empor; daher sind ihre letzten Blicke und Worte zur Erde so „überirdisch lächelnd und verklärt, so liebevoll segnend!" Von dort oben war es nur noch ein leichter Schritt in das andere „Zimmer von Gottes Wohnung". So ward die beschwerliche Reise per aspera ad astra träumend vollendet.

Beilage.

Herr Dr. Houben (Berlin-Schöneberg) hat mir folgende von Varnhagen von Ense geschriebenen Briefe, die er in dessen Nachlaß zufällig entdeckt hat, zur Veröffentlichung und Kommentierung gütigst überlassen:

1. Brentano über Kleist und Ernst von Pfuel.

Prag, 10. Dezember 1811.

Gestern erhielt ich von Savigny die Nachricht, daß Heinrich von Kleist sich vor 14 Tagen nebst der Frau Rendant Vogel (Adam Müllers und Theremins Buhlschaft nach der Sander) auf einem Dorfe zwischen Berlin und Potsdam nach eingenommenem Frühstück scheinbar mit gegenseitigem Verständnis erschossen. Diese Nachricht hat mich wenigstens wie ein Pistolenschuß erschreckt. Der arme, gute Kerl, seine poetische Decke war ihm zu kurz, und er hat sein Leben lang ernsthafter, als vielleicht irgend ein neuer Dichter, daran gereckt und gespannt. Er ist allein so weit gekommen, weil er keinen recht herrlichen Menschen gekannt und geliebt, und grenzenlos eitel war. Ich habe hier seinen vertrauten Freund, den Hauptmann von Pfuel, den herrlichsten, unterrichtetsten, pädagogischsten mildesten, und nach allen Seiten tiefsten und geistreichsten Soldaten, dem ich jemals begegnet, die Nachricht mitgeteilt: Er hat Kleist immer aufrichtig geliebt und die politische Zeit wie die ganzen poetischen Lehrjahre desselben mit ihm verlebt. Es hat ihn bestürzt, aber nicht verwundert, er sagt mir, er habe nie etwas anderes von ihm erwartet, er habe ihn einst acht Tage in Dresden wegen einer in der Liebe gekränkten Eitelkeit wahnsinnig und rasend in seiner Stube gehabt. Wir haben nie erfahren, Kleist war

einer der größten Virtuosen auf der Flöte und dem Klarinett. Wir haben ihn überhaupt nur ganz zerrüttet gekannt. Bei allem dem, was ich durch viele Züge aus Pfuels Munde weiß, ist nie einem Dichter seine persönliche Bizarrerie, und all sein Tollfieber, und all sein Werk und Unwerk von liebenden Freunden so nachgesehen und geschont worden. Überhaupt werden seine Arbeiten oft über die Maßen geehrt. seine Erzählungen verschlungen. Aber das war ihm nicht genug, ja Pfuel sagt mir, daß sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen, ihn grenzenlos gedemütigt hat. Ich glaube, wer Adam Müller, der jetzt in Wien den vornehmen Fuchsschwanz trotz in Berlin streicht, je so toll anbeten konnte, wohl zu dergleichen Todschüssen in dessen ausgetretenen Liebespantoffeln kommen kann" —

Dies Brieffragment ergab sich mir zu meiner großen Überraschung als die Abschrift eines Ausschnittes aus dem Brief Brentanos an Arnim, den R. Steig in seinem Buche „A. von Arnim und Cl. Brentano 1894" S. 293 ff. abgedruckt hat; das erhellt nicht nur aus dem gleichen Datum, sondern noch viel einleuchtender aus dem Satz: „seine poetische Decke war ihm zu kurz", den wir bereits aus Arnims Antwort vom 28. Dezember 1811 als Zitat kannten (Steig a. a. O., S. 297). Damit tritt Steigs Hypothese, als habe Varnhagen von Ense in eigensüchtigem Interesse einen Vertrauensbruch begangen und Arnims und Brentanos Nachlaß, den er von Bettina erhalten hatte, verstümmelt, um alles für ihn Nachteilige in ihrem Briefwechsel für immer der Veröffentlichung zu entziehen (a. a. O. S. 295), in neue Beleuchtung und erfordert eine recht sorgfältige Prüfung. Diese Stelle hat wohl Bettina ausgeschnitten, um nicht noch mehr unkontrollierbaren Klatsch über den Freund ihres Mannes in die Welt gehen zu lassen, und Varnhagen hat von der merkwürdigen Stelle nur Abschrift genommen, um einer besser unterrichteten Zeit ihre Benutzung zu sichern. Vielleicht dürfen wir hoffen, daß sich auch die anderen Briefausschnitte in Abschrift noch vorfinden und den wenigstens nach seinen Briefen in seltenem Grade pietätvollen Varnhagen gegen R. Steigs harten Vorwurf rechtfertigen werden.

Nun zu Brentanos Äußerung selbst. Ich habe oben genügend betont, daß Brentano zu Kleist kein rechtes Verhältnis finden konnte, daß ihm sein innerstes Wesen fremd blieb. Das beweisen diese Worte über den eben verstorbenen Dichter aufs neue.

Der Eingang gibt offenbar Savignys Nachricht wieder, kommentiert von Brentano durch selbstvernommenen Berliner Klatsch, der in perfider Pointierung am Schluß noch einmal auftaucht. Dieser zeigt uns Brentanos Animosität gegen Adam Müller recht deutlich. Denn daß der mit Frau von Haza vermählte Ad. Müller, der bereits glücklicher Familienvater geworden war, mit der Frau seines Jugendfreundes gebuhlt habe, ist an und für sich sehr unwahrscheinlich. Außerdem wird aber über die Reinheit und edle Weiblichkeit Henriette Vogels überall das Beste berichtet, so daß wir den öden Klatsch einfach ablehnen dürfen. — Theremin ist wohl der berühmte Theologe (1780—1846) und gehörte demnach wahrscheinlich auch in Kleists Bekanntenkreis;[1]) deshalb kurz die wichtigsten Daten über ihn: 1810/11 war er Prediger der französischen Gemeinde an der Werderschen Kirche in Berlin; er starb als Oberkonsistorialrat und Universitätsprofessor, er verfaßte rhetorische und religiöse Schriften, auch einen religiös-dogmatischen Roman „Adalberts Bekenntnisse" (1828, 2. Aufl. 1835). — Ebenso dürfen wir Brentanos verständnisloses Urteil über Kleists Künstlerschaft heute auf sich beruhen lassen; Kleists Dichtung hat ja ihr Lebensrecht und ihre unvergängliche Lebenskraft bewiesen, was man von Brentanos Kunst nicht gerade behaupten kann. — Interessant ist aber, was wir hier von Pfuel erfahren. Freilich dürfen wir die Kritik nicht vergessen, da Brentano ja immer launisch urteilt. Denn wenn er hier nicht genug auszeichnende Epitheta für Pfuel findet, so hat er sich doch nicht gescheut, gleichzeitig über ihn zu Varnhagen zu äußern: „er habe nie eine so honette Roheit gesehen" (V. an R. II, 171). Jedenfalls wird es deutlich, daß auch Pfuel nicht groß genug war, um Kleists geniale, eigenartige Persönlichkeit zu verstehen.

---

[1]) S. A. IV, 374 dritten Absatz.

Hatte er auch genug menschliche Herzensgüte besessen, um mit dem werdenden Dichter in seinem Sturm und Drang freundliche Nachsicht zu haben, so vermochte er es doch nicht zu begreifen, daß der reifende trotz allem Mißerfolge auf seinem einsamen Pfade blieb und von seinem leidenschaftlichen Streben nach dem höchsten Lorbeer für dramatische Großtaten nimmer lassen mochte, ja die bescheidene Palme für seine epischen Werke verachtete. Daß er dies Kleists ungesunder Eitelkeit zuschrieb, ist bezeichnend für die geringe Sehweite seines Geistes.

Denn der Dichter des Guiskard ist nie eitel gewesen, das sagt uns jede Zeile seiner Werke; zudem versichert es uns Tieck noch besonders; aber er war ehrliebend und stolz und durfte es sein. Er hatte das Recht auf den dramatischen Thron in Deutschland und empfand es natürlich wie jeder Kronprätendent als Majestätsbeleidigung, daß man es bestritt; und daß er so infolge der gemeinen Nahrungssorgen nicht dazu kommen konnte, das Allerhöchste zu leisten, war für sein Genie das grausamste Martyrium. So fühlen wir dem geborenen Dramatiker die grenzenlose Demütigung nach, zur Erzählung herabsteigen zu müssen, für die er erst eine seiner dramatischen Natur entsprechende Form schaffen mußte; es geschah ja zudem kurz nach seinem Scheitern am Guiskard in Potsdam 1804. An der Wirkung seiner Novellen, die auch erst später ganz allmählich Platz griff (vgl. die Phöbus-Epigramme), wird er sich wohl erfreut haben (siehe ähnlich anerkennende Urteile bei Steig, B. K. 450 u. a.), wenn sie ihm auch nicht die Anerkennung für seine dramatischen Meisterwerke ersetzen konnte. Der einzige Kritiker von Ruf, der ihre geniale, überragende Größe erkannte und das Anrecht ihres Schöpfers auf einen Sitz neben Goethe tapfer vertrat, war Adam Müller, so daß es menschlich so begreiflich ist, wenn ihn Kleist so verehrte, meinetwegen auch überschätzte.

Daß Pfuel seinem Jugendfreunde den Selbstmord zugetraut hat, ist nicht zu verwundern, da ihn dieser in der Guiskardperiode aufgefordert hatte, gemeinsam mit ihm den letzten Schritt zu tun; doch ist auch das natürlich kein

Beweis für Kleists Selbstmordmanie und krankhafte Anlage, wohl aber dafür, daß Pfuel allzuwenig Verständnis hatte für Kleists feinfühlige, sensible Dichternatur, [1]) deren Erregbarkeit sich natürlich bei der ausgesprochenen dramatischen Anlage besonders kräftig äußerte. So wohl auch in der Liebe, wie Pfuels Bericht beweist. Hiermit ist der Beleg für das bisher fast mythische Verhältnis Kleists zu einem Dresdner Mädchen (1807—1809) gegeben (s. o. S. 179f.), doch nicht mehr. Betreffs des Namens verweise ich auf meine oben ausgesprochene Hypothese. Mit der Sage von Kleists schrullenhafter Lösung seines Verhältnisses darf man die Nachricht in dem oben zitierten Brief nicht ohne weiteres zusammenstellen; bei dem vorliegenden Material bleiben wir im Dunkeln.

Von Kleists Spiel auf Flöte und Klarinette haben wir mehrfach Kunde erhalten (s. Bi. S. 57/58, 117 u. a.); hier hören wir zum erstenmal von der seltenen Virtuosität auf diesen Instrumenten. Auf seine theoretischen Kenntnisse in der Musik läßt sich freilich von hier aus kein Schluß ziehen (s. o. S. 85f.). — Der Ausdruck „wir haben ihn überhaupt nur ganz zerrüttet gekannt" geht meines Erachtens nur auf Kleists äußere Verhältnisse, da er sich bei seinen wachsenden Schulden aufs peinlichste einschränken mußte. Daß von einer inneren Zerrüttung keine Rede sein kann, beweisen seine Werke und Pläne der letzten beiden Jahre zur Genüge. — Wir haben also gesehen, daß Brentanos unfreundlicher Bericht Kleists poetischer und menschlicher Größe nicht schaden kann und uns doch Interessantes genug bietet.

Der Abschrift des vorliegenden Brieffragments ist noch folgender Satz von Varnhagen selbst hinzugefügt:

(Der arme Schelm ahndete nicht, daß Nostiz mit ihm seinen Spaß hatte und seine Kameraden mit dem Possenreißer amüsierte, ihm übrigens aller Schabernack angetan wurde, man blies ihm den Tabaksqualm unter die Nase, suchte ihm die Haare anzuzünden und dergleichen mehr).

Auf den ersten Blick meint man natürlich, „der arme Schelm" sei kein anderer als Kleist und ist einigermaßen

---

[1]) S. Zoll. LXXXIX.

verblüfft, da die Aussage allem widerspricht, was wir bisher über unsern Dichter gehört haben; was man ihm auch alles in oft unverbesserlicher Verständnislosigkeit angehängt hat, zum „Possenreißer“ und Scherzobjekt der Gesellschaft hat ihn bisher noch niemand gemacht. Sehen wir näher zu. Offenbar berichtet hier Varnhagen als Augenzeuge. Es kommt also nur eine Zeit in Betracht, wo Kleist, Varnhagen und Nostitz an einem Orte gewesen sind. Das war 1804/5 in Berlin und 1809 in Böhmen auf den Schlachtfeldern von Aspern und Wagram; Kleist und Nostitz waren auch zur selben Zeit in Prag, wo der eine seine „Germania“ zu gründen versuchte, der andere die „fränkische Legion“ organisierte (s. „Aus K. von Nostitz' Leben und Briefwechsel“, Dresden bei Arnold 1848, S. 107); doch kann das nur wenige Tage gewesen sein (s. A. V, 390, Z. 26 und Zoll. LXIII). Den Beginn der Beziehungen zwischen Varnhagen und Nostitz können wir aber fast auf den Tag feststellen. Varnhagen schreibt nämlich an Rahel am 30. März 1810 (Briefwechsel II, 51): „Viele Stunden spazieren mit Nostitz, den ich etwa vor fünf Tagen kennen lernte.“ Die drei Männer haben also niemals in einer Gesellschaft zusammen gesessen, und obiger Satz kann sich nicht auf Kleist beziehen.

Auf wen geht er aber sonst? Die Antwort ist nicht allzuschwer. Varnhagen war 1809 in das österreichische Heer eingetreten und erhielt nach dem Frieden Prag zur Garnison, wohin auch Nostitz ab und zu kam, bis er sich für längere Zeit da niederließ (Aus Nostitz' Leben, S. 107). Seit dem März 1810 verkehrten beide viel und gern miteinander, wie aus Varnhagens Briefen an Rahel klar hervorgeht, die wegen ihrer ehemaligen Beziehungen zum Prinzen Louis Ferdinand das Bindeglied ihrer Freundschaft wurde. Ende 1811 tritt Brentano in ihren Kreis, wie Varnhagen der Freundin berichtet (II, 170). So führt er ihn auch bei der Geliebten des Nostitz, der Schauspielerin „Brede“, ein (II, 171), zu der Brentano sofort trotz seiner maliziösen Äußerung, „ihre Seele habe den Schnupfen“ (II, 171), eine heftige Zuneigung empfindet, was er halbzerknirscht seinem Schwager Arnim in jenem Briefe vom 10. Dezember 1811 beichtet (s. Steig, A. v. Arnim und

Brentano, S. 295); da heißt es auch: „Ich habe Nostitz kennen gelernt, er ist ein braver Kerl und recht naiv und ernst.“ Liegt es nicht sehr nahe, daß Varnhagen zu diesem Briefabsatze über Nostitz, seine Geliebte und Brentanos Beziehungen zu ihnen jene oben angeführte Bemerkung machte? daß also Brentano, den man ja auch als solchen zur Genüge kennt, der Possenreißer ist, mit dem Nostitz seine Kameraden amüsierte“? Brentanos eigene Mitteilung, daß er in ihrem Zirkel nur ruhiger Zuhörer gewesen sei, ist gewiß nicht so genau zu nehmen (s. Steig a. a. O., S. 299), da er im Widerspruch mit seiner Behauptung in demselben Brief, er käme den ganzen Winter kaum aus dem Hause, nur des Abends zu Nostitz, wenigstens im Dezember noch sehr viel bei Varnhagen verkehrt hat (s. Briefwechsel zw. Kar. v. Humboldt, Rahel und Varnhagen, herausgegeben von A. Leitzmann 1896, S. 39 und die oben angeführten Stellen in Varnhagens Briefwechsel mit Rahel), mit dem er freilich später etwas auseinander kam (Rahel an Varnhagen II, 215 ff.).

2. Varnhagen an Bernhardi.

Soeben, mein lieber Freund, läuft inliegender Brief von Heinrich von Kleist aus Dresden ein, der freundlich genug lautet. Das Billett kann ich zum Teil nicht lesen, auch kommt mir die Form seltsam vor. Wissen Sie etwas von einer Wilhelmine Wichmann (oder Spielmann, ich kann's nicht genau lesen), oder ist sie Ihnen ganz unbekannt? Ich vermute, daß Kleist dieser den Auftrag gegeben hat, sich zu erkundigen; auf jeden Fall können wir uns auf diesen verlassen.

Mittwochs nachmittags. Letzte Straße Nr. 56.

So klein das Schreiben ist, so viel Rätsel gibt es uns auf. Zunächst, wann ist es abgefaßt? Kleist lernte Varnhagen und die andern Dichter des Sternbundes 1804 kennen (s. o. S. 83 f.). Es kommt also nur Kleists dritter Aufenthalt in Dresden 1807—9 in Betracht. Die Zeit läßt sich weiter einschränken. Varnhagen ist nur bis gegen Ende September 1808 in Berlin gewesen, wo er seine große Reise nach Dresden, Nürnberg,

Tübingen, Hamburg antrat. Am 21. September 1808 schreibt er an Rahel, daß er „übermorgen“ nach Dresden abreisen will (I, 40). Es bleibt also nur die Zeit eines Jahres (vom September 1807—8). Vielleicht dürfen wir sie vermutungsweise noch genauer bestimmen. Kleist hatte in der Phöbusankündigung alle namhaften Schriftsteller Deutschlands aufgefordert, Beiträge einzusenden; vielleicht hatten das Varnhagen und Bernhardi getan und waren so in Briefwechsel mit Kleist gekommen. Das mysteriöse Billett führt einen freilich mehr auf das politische Gebiet, und der Ausdruck: „auf jeden Fall können wir uns auf diesen verlassen“ scheint mir auf die politische Verbindung hinzuweisen, zu der Kleist gehört hat, wie wir durch Rahmers Nachweis erfahren haben (Klprbl. 105). So mag Brief und Billett Kleists im Sommer 1808 geschrieben sein, mehr mag ich vorläufig hierüber nicht sagen; suchen wir nach dem verschollenen Kleistbrief! — Varnhagen verkehrte dann mit Kleist in Dresden, als er etwa 14 Tage bis drei Wochen dort weilte (am 16. Oktober 1808 reiste er weiter, Varnhagen an Rahel I, 73; siehe auch Kleists Billett an Varnhagen bei Zoll. CXVII).

Abkürzungen.

A. = H. v. Kleists Werke hrsg. v. Erich Schmidt (Bibl. Inst.).
Zoll. = Zolling, H. v. Kleists sämtl. Werke (Kürschners Deutsche National-literatur, Bd. 149 f).
Cotta = H. v. Kleists sämtl. Werke mit Einleitung v. Franz Muncker.
Bi. = K. Biedermann, H. v. Kleists Briefe an seine Braut 1884.
Kob. = A. Koberstein, H. v. Kleists Briefe an seine Schwester 1860.
Bül. = Ed. v. Bülow, H. v. Kleists Leben und Briefe 1848.
B. K. = R. Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe 1901.
N. K. = R. Steig, Neue Kunde zu H. v. Kleist. 1902.
Blzt. d. R. = Ric. Huch, Blütezeit der Romantik 1899.
A. V. R. (A. u. V. d. R.) = Ric. Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik 1902.
Klprbl. = S. Rahmer, Das Kleist-Problem 1903.
Wuk. = Wukadinowić, Kleiststudien 1904.
M.-P. = G. Minde-Pouet, H. v. Kleist, seine Sprache und sein Stil 1897.
K. U. = Chr. E. Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend 1780.
U. ü. d. M. = Chr. E. Wünsch, Unterhaltungen über den Menschen 1796.
Schroff. = Die Familie Schroffenstein.
Hschl. = Die Hermannsschlacht.
Hdptg. = Hundsposttag (Jean Pauls Hesperus).
Klosterb. = Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.
K. N. L. = Kürschners Deutsche National-Literatur.
Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. = Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte.
Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. = Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte.
Euphor. = Euphorion.
Zs. f. dt. U. = Zeitschrift für deutschen Unterricht.
Vjschr. f. wiss. Phil. = Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie.
Zs. f. Bfr. = Zeitschrift für Bücherfreunde.
Anz. f. dt. A. = Anzeiger für deutsches Altertum.
S. B. d. Nat.-Ztg. = Sonntagsbeilage der Nationalzeitung.

Register.

(Ein Sternchen hinter der Seitenzahl bedeutet die Anmerkungen.)

